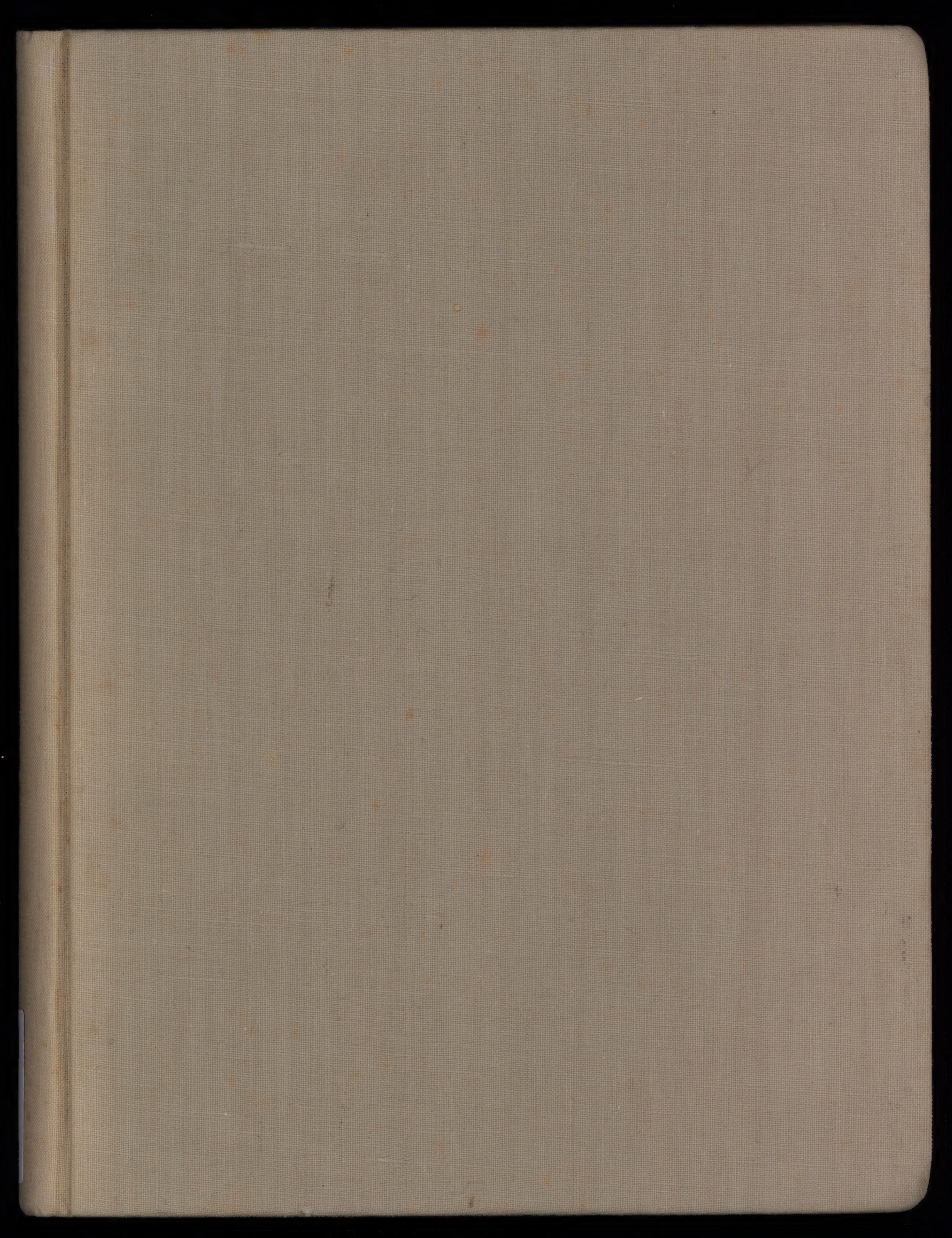


ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

VERGLEICHENDE BETRACHTUNG DER BILDENDEN KÜNSTE, ALS BEITRAG ZU EINER NEUEN AESTHETIK

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

BAND II



VERLAG JUL. HOFFMANN · STUTTGART · MCMIV

VIERTES BUCH

DIE KUNST IN DEUTSCHLAND

DIE BEIDEN POLE

Vielleicht gibt es zu keiner Zeit ein Land, in dem stärker um die Kunst gerungen wurde, als heute unser Vaterland. Wenn die Anstrengung edelster Art, der Mut bedeutender Menschen, die größte Hartnäckigkeit der Rasse im Kampf mit unübersteiglichen Hindernissen zu Momenten der Beurteilung werden dürfen, so gibt es keine Begeisterung, die die Anerkennung vor dieser Epoche genügend zu schmücken vermag. Will man sich nüchtern geschichtlich beschränken, so ist ein relatives Maß geboten, und dann genügt ein Blick auf die Zeit Friedrichs des Großen, auf die für die deutsche Kunst fast bedeutungslose Epoche eines kunstliebenden Fürsten, um unser trotz schärfster Gegnerschaft aller sonst fördernden Gönner gewonnenes Resultat als glänzendsten aller Siege zu feiern. Nur wenn wir fragen, was wir, die Kinder des 20. Jahrhunderts, davon noch übrig haben; wenn der sachliche Trieb, der für die Zukunft zu sorgen hat, nach dem Fleisch und Brot sucht, von dem wir und unsere Kinder weiter leben sollen, umwölkt sich die Freude der Genugtuung, und dann kann es geschehen, daß man in dem ersten Augenblick verzweifelt unter den Siegestrophäen wühlt und immer nur Zeichen, keine greifbaren Dinge findet und in der Bestürzung so weit geht, alle diese bunten Zeugen einer großen Zeit als dagewesene Dinge zu betrachten.

Nie ist so sehr wie heute der ruhige Umblick geboten, das gelassene Erkennen, was wir erreicht haben, die Wägung, was von unseren vielen Trophäen ad acta gehört und was uns zum weiteren Kampf vorleuchten kann. Nach einer Zeit atemloser Arbeit, während es schien, daß gar nicht genug Hände da wären, um fortzuschaffen, was sich in allen Künsten, in der Literatur und Musik nicht weniger als in den bildenden Künsten, der Befreiung bringenden Schöpfung bot, ist ein geraumer Moment des Zweifels gekommen, der allen Auslegungen, auch den pessimistischen, geneigt ist. Große Persönlichkeiten führten die junge Künstlerschaft des neuen Deutschlands zu der Secessio in montem sacrum eines freien künstlerischen Schaffens. Wie köstliche Trabanten auf feurigen Rossen begleiteten alle Offenbarungen der Persönlichkeit den mutigen Zug und ermunterten durch ritterliche Übungen das Auge des Ermüdeten; vielerlei Lieder berauschten die

Menge, wenn auch die fremden Worte, mit denen sich die nationalen Hymnen vermischten, den Takt immer weniger vernehmbar machten.

Ein paar der großen Führer wurden abgerufen, andere beschlossen die letzten Tage ihres Alters mit Stillsitzen, das ihnen kein Mensch verdenken konnte. Es entstanden Lücken, hier und da Abzweigungen. Viele zogen vor, ganz allein weiter zu gehen, nachdem sie eingesehen, daß kein eigentliches Band sie mit den anderen einte; man bereute, überhaupt jemals mit diesem oder jenem zusammen gegangen zu sein. Andere — wie viele — gingen überhaupt nur noch der Leibesübung wegen mit, ohne im entferntesten noch an den heiligen Berg zu denken. Und jeden Tag entdeckte jeder Nachkommende ein neues Gebirge.

Es fehlt die Einheit. Die Kunst hat von der Zentralisation, die wir den siegreichen Kriegen danken, noch nichts gehabt. Es wurden Dinge zusammengeschmiedet, die nie zusammen fertig werden können, und man begann wiederum partikularistische Tendenzen in der Kunst, während deutlich die übrigen Organe des neuen Reiches nach materieller Einigung trachteten und tatsächlich die alten Individualitäten immer mehr verschwanden.

Wir schaffen noch viel zu eifrig an unserem materiellen Wohlsein, um der Kunst etwas abgeben zu können, und zeigen ihr einen guten, aber unsteten Willen, der ihren Mangel an inneren Zwecken zu Extremen treibt. Das Beste, was im neunzehnten Jahrhundert von Deutschen geschaffen worden ist, wurde jenseits der Landesgrenzen vollbracht oder vor der großen Zeit, die uns das neue Reich bescherte. Gern stellte man Menzel als Schildträger unserer Kunst heraus, den Mann, der in den vierziger Jahren bei uns Dinge andeutete, die erst eine Generation später in dem eigentlichen Land der modernen Kunst zur bewußten Erkenntnis kamen und die bedeutendste Schule der Zeit hervorriefen. Derselbe Künstler bietet im Alter aller Unkunst die Hand und leugnet am eigenen Werk den kühnen Eroberersinn der Jugend. Man würde ihn beleidigen, wollte man die Wandlung dem Greisentum anrechnen. Der wahre Menzel steckt nicht in den Perlen, die wir verehren. Sie entfielen ihm achtlos, während er schon an der Gestaltung des Menschen schuf, mit dem wir heute rechnen, und waren für ihn vermutlich, schon als sie entstanden, nichts als ein Ausgleiten auf dem Wege zur sauren Arbeit.

Die Enge bei allem Reichtum dieses großen Schaffens trieb die Bewunderung, sich ganz entgegengesetzten Mächten zu Füßen zu legen, die früher wild verlacht, jetzt ebenso wild vergöttert und unverhofft zu Trägern einer neuen Weltanschauung wurden. Menzel sah sich ebenso unverhofft zum Gegner erklärt. Über der Weltanschauung vergaß man die Kunst. Man machte aus Menzel und Böcklin, aus Persönlichkeiten, die im Grunde ihres Wesens der ästhetischen Beurteilung gleich wenig darbieten, die Pfeiler zweier Künste, zweier Arten von Kunstanschauung, und sagte von den Werken des einen oder andern im besten Falle, daß sie sich nicht vergleichen ließen.

Der Historiker, der in diesem Augenblick eine Geschichte dieser beiden Anschauungen schriebe und positive Folgerungen daraus gewänne, würde nicht um-

sonst gelebt haben. Er gelangte vielleicht dahin, die vermeintliche Unmöglichkeit, die beiden Führer zu vergleichen, zu überwinden, ja er würde vermutlich zu diesem Vergleich getrieben und zwar durchaus nicht, um den einen oder anderen als Künstler zu feiern oder herabzusetzen.

Nichts weniger als dieses knapp bemessene Kapitel ist dazu imstande, noch weniger meine noch begrenztere Kraft. Auch schließt die Beschränkung dieses Buches auf ein Thema, das aus der Darstellung wesentlicher Entwicklungen der Kunst zu einer unmittelbaren Orientierung zu gelangen sucht, Dinge, die an sich der Entwicklung entbehren und nichts Wesentliches zur Bildung unserer Ästhetik beitragen, logischerweise aus. Dagegen entsteht die Frage, ob nicht jenseits dieser Pfeiler, um die der Streit für oder gegen das Moderne wogte, Elemente zu finden sind, die unser Thema fortsetzen und in ihrer Eigenart wertvolle Beiträge für die Lösung der ästhetischen Frage bieten, und ob es nicht durch die Erkenntnis dieser Elemente gelingt, den Streit um die Weltanschauung durch einen förderlichereren um die Kunstanschauung zu ersetzen.

* * *

Die deutsche Malerei, wenn nicht die deutsche Kunst unserer Zeit, hat eine schlichte, historisch feststehende und ohne weiteres wahrnehmbare Eigentümlichkeit, die gemeinsame Beziehung zu Paris, d. h. zu dem Zentrum, das in unserer Zeit die Entwicklung aller der Kunst förderlichen Elemente deutlich zeigt. Diese bei der Bedeutung des Zentrums unvermeidliche Beziehung kann nicht dazu dienen, das Wesen deutscher Kunst zu verkleinern, das Resultat ist allein entscheidend. Das sachliche Moment erlaubt der Betrachtung eine Annäherung sonst entgegengesetzter Elemente unter einem zunächst ganz äußerlichen Gesichtskreis. Wie die Früheren nach Düsseldorf und München gingen und dort eine ganz bestimmte Beeinflussung ihres Wesens erfuhren, so waren die meisten bedeutenden Deutschen unserer Tage in Paris in der Schule. Was brachten sie von den Werten, die wir dort gesehen haben, mit, was wurde daraus? Die Beantwortung dieser Frage wird uns ohne Zweifel sachliche Momente ergeben, und möglicherweise gelingt es dabei, zu weiteren Schlüssen zu gelangen.

Von der Regel machten auch zwei der größten deutschen Künstler keine Ausnahme: Feuerbach und Leibl, die beide in dem entscheidenden Augenblick ihrer Entwicklung Paris besuchten. Wenn wir mit Unrecht in ihnen hier deutlichere Repräsentanten unserer Kunst als in Menzel-Böcklin erblicken, mag unsere Willkür bis auf weiteres die Tatsache entschuldigen, daß beide Künstler in einfacherer, leichter erkennbarer Form die künstlerische Eigenart ihres Wesens zur Schau tragen, und daher die Betrachtung leichter die Gefahr vermeidet, sich in Gebiete zu verirren, die nichts mit der Sache zu tun haben.



ZEICHNUNG VON ADOLF MENZEL,
NACH EINEM HOLZSCHNITT VON FR. UNZELMANN

FEUERBACH

ANSELM FEUERBACH

> Von der Heimat geächtet und verkannt, kann ich das Rätsel des Nichtverkommens nur in meinem starken und unbeugsamen Naturell gelöst finden, oder besser, die Rasse hat mich gerettet und die Kunst. — —
>
> Wir leben im Jahrhundert der Kunstschwätzer. Einige derselben haben beliebt, mich vorzugsweise als deutschen Künstler hinzustellen. Ich protestiere feierlichst gegen diese Lüge. Was ich geworden, habe ich zunächst den modernen Franzosen von achtundvierzig, dem alten und jungen Italien und mir selbst zu verdanken. A. F.
>
> (Aus dem neuen Allgeyer, herausg. von C. Neumann.)

Man nennt ungern zwei so verschiedene Welten wie Feuerbach und Leibl in einem Atem und man könnte es fast als Mangel an Pietät auslegen, einem so über alle zeitgenössische Kunst an Können hervorragenden Künstler wie Leibl, der nichts so sehr wußte, als das, was er wollte, einen Feuerbach gegenüberzustellen, dem vieles fehlte, was den anderen auszeichnete. Und doch wüßte ich keinen Würdigeren dieser Ehre, ja, ich wüßte überhaupt kaum einen deutschen Künstler, den wir heute mehr ehren sollten als den Schöpfer der Medea. Kaum was er uns gegeben hat, erheischt den Lorbeer. Man besinnt sich vergeblich auf das Meisterwerk, das man dem Fremden zeigen möchte, um ihm mit einem Schlage die Augen zu öffnen, ein Werk, das die Eigenschaft hat, ganz jenseits des kunsthistorischen Interesses, ganz innerhalb der Liebe zu bleiben, während einem bei Leibl sofort so viele einfallen. Man zeigt auf schlechten Photographien nach Feuerbachs Bildern hier eine Bewegung, dort einen Ton, hält einzelnes zu, ergänzt und subtrahiert, und zuletzt wirft man alle Photographien und Argumente fort und beharrt aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, daß er unser Größter war.

Worauf immer dieselbe, ach so richtige Antwort erfolgt, daß der gute Wille noch keinen Pinselstrich zur Erhabenheit zu leiten vermochte.

Nun, Feuerbach hatte mehr. Er hat in einem seiner frühsten Werke, seinem „Hafis in der Schenke“, einen liegenden Akt gemalt, der Chassériau Ehre gemacht hätte. Bei aller Unbeholfenheit sind die vier Figuren so gestellt, wie nur ein die feinsten Verteilungsgesetze ahnender Geist es vermochte. Er hat in seinen römischen Kinderbildern die köstlichsten Bewegungsstudien einer kleinen Welt

gewonnen und sich von da zur Iphigenie wie ein Kind zum Manne entwickelt. Er hat in den Frühlingsbildern des Jahres 1868 die einzigen deutschen Gruppenbildnisse, die sich mit dem, was gleichzeitig und vorher in Frankreich entstanden war, vergleichen lassen, geschaffen, um sich schließlich in der Medea, dem Gastmahl des Platon, der Amazonenschlacht und den Bildern für Wien zu der ihm erreichbaren Höhe zu erheben.

Wenn man heute die Museen Deutschlands für moderne Kunst mit dem gewohnten schnellen Tempo durchläuft, kann es geschehen, daß man wie angewurzelt vor einem Feuerbach stehen bleibt. Man sucht, dem Bedürfnis des Tages folgend, unter all der sentimentalen Häßlichkeit und Zaghaftigkeit, unter all dem Bombast von falschem Patriotismus und unverstandenen klassischen Phrasen nach einem ruhigen Fleck für Auge und Geist, oder nur nach dem Schatten eines starken Menschen, in dem man ausruhen könnte. Da öffnet sich plötzlich ein großer weiter Garten. Kaum schön, — es fehlt das Schönste, die Sonne. Keine Blume scheint ihn zu schmücken. Kalt, fast bewegungslos schreiten ernste, dem Leben abgewandte Gestalten langsam in großen faltenreichen Gewändern, geheime, wortlose Zwiesprache haltend, oder ruhen schweigend wie Bildsäulen an der großen Terrasse und schauen weit über unsere fragenden Blicke hinweg.

Es ruht ein ausgespieltes Drama über dieser Welt. Große Kämpfe sind über die blasse Erde gezogen. Diese Tempel hallten einmal von rauschendem Gesang, von Becherklang und üppigster Lebensfülle; jugendliche Körper in blendender Nacktheit bogen sich zu fröhlichen Tänzen, freundliche Götter neigten sich zu sehnsüchtigen Menschen, in verschwiegenen Laubgängen wandelten begeisterte Dichter und schwärmten von zukünftigen Taten; Orpheus sang seine Lieder dazu.

Wer fände den Mut, die Hand an diesen erstarrten Idealismus zu legen, der wie ein Monument der Schmerzen an Größe gemahnt.

Feuerbach war der erste in der Reihe der Einsamen, deren Erkenntnis in die Verlassenheit flüchtete, um das große Werk einer großen machtvollen, formenreichen Schöpfung zu vollbringen, in der alles enthalten sein sollte, was der Kultur eines großen Volkes entsprach. Er hatte die Weisheit zu erkennen, was nottat; er erreichte viel. Nicht mehr, weil dieses Volk ihm nichts auf dem Weg in die Einsamkeit mitgab, weil nur die starke, unsichtbare Hülle einer heimatlichen Formensprache ihn hätte leiten können. Dafür dienten ihm die Zeitgenossen mit Geringschätzung. Es treibt zur Melancholie, die ruhige Sicherheit des Irrtums zu verfolgen, mit der Schack an dem entscheidendsten Wendepunkt des Künstlers die Hand von ihm zog. Der einzige Amateur, den Feuerbach fand, sah, auch er, nur in dem Künstler den Diener gefälliger Launen und notierte in seinem Buche, wie etwas Selbstverständliches, die Weigerung, mit ihm weiter zu gehen. Und als dann endlich ein glückliches Besinnen die Welt bestimmt, dem Künstler eine würdige Stätte des Schaffens zu bieten, ist es just die einzige, die ihm nicht zur Heimat werden konnte, das Wien des Makartschen Größenwahnsinns.

Man geht wohl nicht fehl, diesen äußerlichen Mißständen, die ihn von Anfang an verfolgten und selbst aus seinen Wohltätern Hemmschuhe machten, entscheidende

Bedeutung zuzumessen. Marées' Los war die innere Einsamkeit, das Bewußtsein einer von vorneherein beschränkten Entwicklung. Feuerbach war glücklicher im Instinkt, sein Genie bewegt sich in stets aufsteigender Linie. Was ihn hinderte, war die brutale äußere Einsamkeit, der materielle Mangel an vernünftigen Produktionsbedingungen. Man kann vermuten, daß Hunderte von Bildern mit ihm starben.

Die beiden Skizzen der Berliner Nationalgalerie: „Die Flucht der Medea“, der die Breslauer Skizze würdig zur Seite steht und „Die Amazonenschlacht“ scheinen einem kaum erschlossenen, ganz unversiegbaren Schöpfungsdrang entsprungen. Man zeige in dem Werk irgend eines Malers unserer Zeit größere Konzeptionen, eine gleich geniale Erfassung des Notwendigen in den Bewegungsmomenten, die nicht die individuelle Betätigung dieser oder jener der am Bilde beteiligten Personen enthalten, sondern alle Einzelheiten der Bildung eines großen, das ganze Bild füllenden Rhythmus zuführen. Unübertrefflich ist die Gruppe der Schiffsleute in dem Berliner Medeabild[1], die das Boot in die See stoßen. Hier fehlt nicht ein Hauch an der Vollendung. Die Erfindung dieser Parallelismen, die ihm übrigens auch später bei der Mittelgruppe des Gigantenbildes geholfen hat, ist blendend. Ein großer runder Formenakkord, straff und knapp wie das Relief eines Griechen, weich und voll wie ein Vers Goethes, dringt mächtig in die Erscheinung, wie ein Schiff, das die Wogen zerteilt, majestätisch, gelassen. Nichts Kleines, nichts Entbehrliches hemmt die gewaltige Einheit, keine bewußte Entbehrung, nichts von dem Primitiven unserer Notbehelfe schmälert den Reichtum. Der Stil ist Raum, Licht, Farbe; nicht eine Linie wird bemerkbar, nicht das Atom einer materiellen Kontrastwirkung, die durch Widerspruch nach Bedeutung ringt. Alle Wirkungen bleiben vollendet harmonisch vereint im Bilde: es ist der Organismus einer großen Kunst.

Vielleicht hätte die einsame Medea mit dem Knaben am Ufer auch noch fehlen können, der pikante Reiz dieser steilen Linie ist schon eine sekundäre Wirkung des Genies dieser Gestaltung, auch der lila Ton fällt ein wenig aus dem ganz ruhigen Farbengebilde des Ganzen heraus, dessen wirkliche Koloristik wie bei allen großen Gemälden nicht durch die materielle Farbe, sondern durch die Bewegung der Massen gegeben wird. Nichts als diese Skizze fertig gemalt, beschränkt auf das, was sie hatte, ohne sie stofflich zu ändern, hätte uns schon ein bewunderungswertes Werk gegeben.

Die endgültige Fassung, die das Bild der Münchener Pinakothek zeigt, ist in der Komposition von genialer Vollendung. Es gibt in der gesamten deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts keinen würdigeren Aufbau. Hält man die Berliner und die noch frühere Breslauer Skizze daneben, die für die hier ganz zerstreute Gruppe am Ufer alles fürchten lassen, so ist die vollkommen bewußte

---

[1] Es ist kein Zufall, daß Feuerbach selbst durch diese Skizze zu dem schönsten Ausdruck des Selbstbewußtseins gelangt, den das „Vermächtnis“ enthält. Er schreibt im November 1869: „Am meisten dramatisch wirkt, glaube ich, unter all diesen Versuchen eine Skizze, auf der Medea als Flüchtende dargestellt ist, in Nacht und Sturm am Meeresufer, die aufgelösten Haare im Winde flatternd und einen Knaben an der Hand führend! Dramatisch, ja dramatisch ist am Ende jede Einzelszene; ein Historienbild soll aber in einer Situation ein Leben darstellen, es soll vor- und rückwärts deuten und in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit;“ und der Schluß: „Meine Vergangenheit war eine Kette kleinlichsten Hereinhackens, Dareinredens, Abhaltens. Dies hat jetzt aufgehört. Ich gehöre nur noch meiner Kunst.“ Die Stelle gibt gleichzeitig dem Verhalten des Münchener Amateurs den einzig gerechten Namen.

Durchbildung der Architektur des Bildes erstaunlich. Wir zeigen die drei Bilder auf einer Seite zusammen wiedergegeben. Man hat selten vor reinen Kompositionen, wo alles Konstruktion ist, in ebenso starkem Maße die Empfindung, daß von allen Lösungen, die das Problem übrig ließ, die glänzendste getroffen wurde, die einzige. Der große Ton liegt auf der Gruppe am Lande und wird durch die Schiffergruppe, die früher die Hauptsache war, weitergeleitet. Der Zusammenhang der beiden an sich so verschiedenen Gruppen ist vollkommen und zwar lediglich im künstlerischen Mittel, auffallend wenig durch die gedankliche Beziehung bedingt. Die Komposition brauchte nach der vollen Masse der Medea mit den Kindern und der Amme eine reich belebte Fläche, wie sie nicht besser als durch die Anordnung der Körper der Schiffer gegeben werden konnte. Den Abschnitt veränderte Feuerbach bei jeder neuen Fassung. Der erste Entwurf zeigt das Schiff noch im ganzen; der Vorgang bleibt Episode, die Wirkung ist nirgends fest geankert. Der Schnitt durch das Schiff in der zweiten Skizze entscheidet das ganze Bild, so wenig sich sonst daran geändert hat. Nur die Amme ist bezeichnenderweise dem Rahmen näher gerückt. Im fertigen Gemälde wird auch die Landschaft mit zur Einigung herangezogen. Man sieht keinen Berggipfel mehr, der Rahmen durchschneidet das Gebirge. Von dieser Ausarbeitung läßt sich alles lernen.

Die Medeagruppe ist die schönste Folge der Bemühungen der Vorgänger Feuerbachs, durch die Pose Würde und Größe zu erzeugen, und die Vollendung des schon 1866 — im Jahre der Breslauer Skizze — mit der schönen „Familie am Brunnen" begonnenen Problems. Die Gewandkunst hat in Deutschland nie etwas Besseres hervorgebracht. Diese großen prächtigen Falten decken plastische Körper. Wie eine Welt ist die breite Figur der Medea geschaffen, deren schöne Hände die beiden Kinder umschließen. Schon Allgeyer lobt die Abstufung, die durch die zusammengekauerte Amme gewonnen wird. Diese wäre an sich ein dramatisch-sentimentales Füllsel, wenn sie der Künstler nicht durch das glänzende Verhältnis zu den beiden Hauptteilen des Bildes unentbehrlich gemacht hätte. Sehr schön umgibt die Landschaft die Gruppe, bietet der Medea einen ruhigen Hintergrund und läßt zwischen ihr und der Amme das Stückchen helleren See hervorschauen, um die Konturen der beiden so monumental wie möglich zu halten.

Die Koloristik kommt der Komposition entgegen. Die Medea ist eins der wenigen Bilder der reifsten Zeit des Malers, in denen die Farbe nicht hinter der Zeichnung zurücksteht. Während die erste Fassung des „Gastmahls des Platon" der Karlsruher Galerie mit ihrer vollkommenen, violetten Harmonie und der Zartheit des Tons, die in dem Wandgemälde rechts über der Sokratesgruppe wahre Wunder schafft, weit über der kalten Goldpracht des Berliner Bildes steht, verhält sich die fertige Medea zu den Skizzen, auch in der Farbe, wie die Vollendung zum vielversprechenden Anfang. Vielen Beschauern mögen die Skizzen im Anfang sympathischer erscheinen; der violette, sanfte Ton ist bezaubernd und erleichtert den Vergleich zu einer Größe, die uns heute geläufiger ist: Puvis. Aber Feuerbach wäre nicht der Meister gewesen, den wir in ihm verehren, wenn er sich mit dieser Vorsicht begnügt hätte.

Die Grundfarbe ist wie auf fast allen Feuerbachs der besten Zeit das merkwürdige bräunliche Violett. Es erscheint in verschiedenen Tönen in dem Felsenboden des Vordergrundes, im Himmel und in dem Unterkleid der Medea, wo es den prachtvollen nackten Fuß mit der Sandale heller tönt. Es kehrt in dem Unterkleid der Amme wieder und wird am stärksten in dem Beinkleid des ersten Schiffsknechtes. In der Landschaft, in der Hauptbekleidung der Amme, in der Hose des zweiten Schiffsknechtes u. s. w. geht die Farbe in das Feuerbachsche warme Braun über. Bei der Medea steht auf dem Grundton die große rote Fläche des Oberkleides; die Brust ist weiß gekleidet und hebt den warmen Fleischton mit dem blauschwarzen, leuchtenden Haar. Dasselbe kalte Rot schmückt in einzelnen, wohl verteilten Massen die Mützen der Schiffsknechte. Das bläulichgrünliche, weiß gekräuselte Meer ist am Horizont durch einen schmalen, leuchtend blauen Strich abgeschnitten.

Diese Koloristik hilft in nicht geringem Maße den Absichten Feuerbachs zur Geltung. In den Wiener Dekorationen sichert die Farbenverteilung der äußerst bewegten Komposition eine relative Ruhe. In seinen Selbstporträts wird sie zur wärmsten Harmonie. Bei dem Münchener Bild ist das Braun am reizvollsten gelungen. Es scheint zuweilen aus einer Zumischung von Orange gewonnen und hat nichts, gar nichts von der braunen Münchener Sauce, sondern etwas Organisches wie die Hautfarbe gewisser dunkler Völker. Auch in diesem Bild wirkt es so vorteilhaft infolge des dunklen, rötlich violetten Grundes und der ganz harmonischen Degradierung des Fleisches, das wie ein hellerer Ton der Rockfarbe erscheint. Der blendend weiße Kragen und der glänzende schwarze Schlips sind außerordentlich geschickte Zwischenglieder. — Das Karlsruher Selbstporträt ist malerisch noch bedeutender. Das neuerdings entdeckte habe ich leider nicht gesehen.

Diese Glanzzeit der Feuerbachschen Muse ist nicht unbeschränkt. Die Schackperiode, so schön die Kinderszenen und die Pietà sind, kann nur als Vorbereitung zu der Blüte gelten, die Ende der sechziger Jahre anhob. Im Gegensatz zu Böcklin war Feuerbachs Gebiet nichts weniger als das der Idylle, das sein Gönner bevorzugte, und wir können heute den Moment segnen, da er es als seiner unwürdig erachtete. Er hatte das Recht, darüber hinwegzugehen.

Die Mittel sind ihm sauer geworden von Anfang an. Er ahnte die große Bedeutung, als erster Deutscher nach Paris zu kommen. Wie alle Couture-Schüler veranlaßten ihn die „Romains de la décadence" zum Beitritt in das Atelier, trotzdem seit der Ausstellung des Bildes im Salon 1847 bereits mehrere Jahre verflossen waren. Es war 1851. Ein Jahr vorher war Manet eingetreten, der Wolf in der Schafherde, wie der alte Druet sagte; er blieb bis 1856. Im Anfang war Puvis de Chavannes noch Mitschüler der beiden. 1854 trieb es Feuerbach fort, früh genug, um ihm die Anerkennung zu sichern, nie auch nur den Schatten einer Beeinflussung von Puvis oder Manet erfahren zu haben, denn deren eigene Werke entstanden erst später, aber wie viel besser wäre es gewesen, der Geist derer, die über Couture hinausgingen, wäre ihm zum brüderlichen Kameraden geworden. Er nahm Couture, weil dieser die bequemste Formulierung

des Neuen war, das man in Paris suchte. Der Erfolg Coutures auf dem Salon von 1847, mit einer ersten Medaille und der Ehrenlegion belohnt, drängte Delacroix, der nur mit kleineren Gemälden vertreten war, in den Augen des Publikums in den Schatten. Couture tat alles, um seine groteske Rivalität zu befestigen, Delacroix verhielt sich wie immer vornehm. Feuerbach kannte Delacroix' Werke, aber er kannte sie wie ein begeisterter Couture-Schüler. Wer bisher Cornelius und Kaulbach vor Augen gehabt hatte, für den mochte freilich Couture das Amen in der Kunst bedeuten. Der Meister der Dantebarke hatte sich inzwischen zu seiner größten koloristischen Blüte entwickelt. Während Feuerbach in Paris war, entstand der Louvreplafond. In den Ausstellungen sah man die Orientbilder des Meisters, die den Augen der Deutschen wie übertriebene Willkür erscheinen mußten, die paar Kritiker, die sich damit beschäftigten, sprachen eine dem Sohn eines Archäologen kaum verständliche Sprache. Und doch wie viel Verwandtes hätte ein Deutscher, der alles, was in Deutschlands geistigem Leben damals vorging, wußte, in dem Kreise Delacroix' gefunden.

Ein paar Jahre länger in Paris, und Feuerbach hätte vielleicht den eigentlichen Lehrer gefunden. Manet verließ das Atelier Coutures, um die köstliche kleine Kopie nach Delacroix' Dantebarke zu malen. Kaum hätte den Deutschen ein Eindringen in die eigentliche französische Kunst, von der Couture nur einen blassen Kompromißlerreflex gab, an dem Prinzip seiner Gestaltung gehindert. Wer das Gefühl des Gleichgewichts einmal hat, kann es nur verbessern. „Schön Empfinden und richtig Denken ist eine Naturgabe, die wohl geübt, aber nicht erlernt werden kann. Nur der künstlerische Takt bewahrt vor Ausschreitungen," sagt er selbst im „Vermächtnis".

Bewunderungswert bleibt, wie die drei großen Couture-Schüler ihren Meister überwanden. In der Sammlung Cheramy in Paris hängt außer der erwähnten Manetkopie nach Delacroix ein Schulbild von Puvis, als er noch bei Couture war, ein unerträglich sentimentaler Geigenspieler, womöglich noch schlaffer als Couture und gleichzeitig ein späteres Werk, die „Madeleine au désert", noch nicht wohlabgewogen in der Farbe wie die besten Puvis', aber schon ganz von der bezwingenden Würde, die sich in dem Bild der heiligen Frau, die die Stadt Paris bewacht, himmelweit von Couture entfernte. Auch Couture selbst ist in der Sammlung vertreten mit einem Damenporträt in ganzer Figur, das an die Frauen der Gruppenbilder Feuerbachs erinnert und einem recht guten Mädchenbrustbild, das beinahe von Feuerbach sein könnte. Es ist in denselben Farben kostümiert, die der Deutsche später verwendete; das abgeschnittene Hemd um die Brust in dem breiten kalten Weiß steht auch hier sehr schön zu dem bräunlichen Ton der Feuerbachschen Palette. Es zeigt, daß von allen Dreien unser Landsmann in einer wesentlichen Beziehung dem Lehrer am nächsten blieb.

Was ihm weiter half, war vielleicht ursprünglich mehr seine gesunde Abneigung gegen das Liederliche Coutures ein tiefsitzender, vornehmer Anstand, als die Erkenntnis eines entscheidend neuen Kunstzwecks. Der steile Ernst der Iphigenie und der Pietà war Couture nicht gelegen; aber er hätte auch Puvis

mißfallen. Dieses durch und durch Ernste vertrug sich nicht mit der milden Majestät des Ludus pro Patria, die nie auf das Spiel der Griechen verzichtete. Feuerbach ist frömmer als der katholische Puvis und er ist ein Deutscher, von einem tief innerlichen Deutschtum, das bei diesem Römer wie warme Lebensfreude wirkt. Die Idylle bei Schack, der Knabe, der die Laute schlägt und neben ihm das Mädel mit den über dem Knie gefalteten Händen, ist deutsch wie ein Steinle. Und tief merkwürdig ist, wie er sich mit den Jahren, viel langsamer als Manet, dem Feinde seines Lehrers nähert. Es geschieht nur zögernd. Die Temperamente waren zu verschieden; von den beiden war Delacroix der feurigere Bach, so gern auch der andere auf den Namen anspielte. Sie malen dieselben Stoffe, aber die Medeenbilder des Deutschen erinnern nur in Kleinigkeiten — dem nackten Kind — an die des Franzosen, wenn überhaupt. Deutlicher wird es in der Amazonenschlacht. Da züngelt es verlangend und lockend wie in den Skizzen des Gemetzels von Chios; eine neue Tonart, die in Deutschland unerhört ist: die klassische Kälte schmilzt in den Flammen, die Rubens entfachte. Es wimmelt von wunderbaren Details, wie in dem „Gemetzel". Delacroix ist der stärkere. Man spürt in den großen Feuerbachs schärfer die Tradition Genellis. In den Wiener Bildern scheint sich das große Vorbild — Michelangelo — mit einem Rest der deutschen Komposition und mit der Erinnerung an Delacroix zu verschmelzen. Ist es erstaunlich, daß auf dieser Höhe der Mangel der Schule am deutlichsten wird? Er hätte da anfangen müssen, wo er aufhörte! . . .

Feuerbach hatte eine natürliche Vermittlung im Sinn, um dem Barbarentum zu entgehen, vor dem der alte Goethe warnte. Sie vermied die schwache Form des Ästheten, symbolisierte gesunde Dinge und fand das Ebenmaß hoher Gesittung. Diese Vermittlung war kein Kompromiß mit dem Publikum wie das Machwerk seines Pariser Lehrers, sondern der natürliche Kompromiß des Enthusiasmus eines leidenschaftlichen Menschen mit dem Intellekt eines reinen Künstlers. Das Resultat konnte der Schmuck einer Klasse von Menschen, wie er sie sich dachte, konnte Klassengemeinschaft werden. Es war eine aristokratische Kunst im Gegensatz zu der Böcklins, die ihn überlebt hat.

Mit Böcklin erhielten die Deutschen genau das, was sie wollten, und wenn es auch eine Weile währte, bis die Augen sich vor der buntgetigerten Idylle auftaten, um so bereitwilliger schlüpfte, als einmal der Bann gebrochen war, alles Sinnen und Denken in sie hinein. Schon der alte Allgeyer, der in seinem Werk über Feuerbach[1] die Grenze zwischen den beiden andeutete, hat die Überlegenheit Feuerbachs gefühlt. Es ist zwecklos, hier den einen gegen den anderen auszuspielen. Bei Marées findet sich der natürlichere Anschluß.

[1] Anselm Feuerbach von J. Allgeyer, Bamberg, 1894. Nachdem sich herausgestellt hat, daß ein großer Teil des „Vermächtnisses" nicht von Feuerbach, sondern seiner Mutter herrührt, hat Karl Neumann in Heidelberg an der Hand des mehrere hundert Briefe umfassenden Schatzes der Berliner Nationalgalerie soeben eine neue Ausgabe hergestellt, die den Menschen Feuerbach deutlicher macht. (W. Spemann, Berlin und Stuttgart, 1904.)



VIGNETTE VON OTTO ECKMANN

HANS VON MARÉES

HANS VON MARÉES

In allen Tiefen
Mußt du dich prüfen,
In deinen Zielen
Dich klarzufühlen.
Dehmel.

Die Kunst, die großen Kulturinteressen dient, ist eine weit vernehmliche Formensprache für das Bedürfnis der Rasse, sich in einer zweiten wohlgebildeten Welt zu erkennen, die parallel mit dem staubgeborenen Dasein die edelsten Impulse der Gegenwart verbildlicht und die überlieferten fortsetzt. Erst unsere Zeit hat Künstler gesehen, die um jeden Preis sprechen wollen, ohne die Sprache zu besitzen, die die Kunst nur als eine willkürliche Gelegenheit betrachten, sich verständlich zu machen, die bedeutend und originell genug waren, daß man ihnen zuhörte, die die Welt um neue Erscheinungen bereicherten, aber der Kultur nichts hinzufügten. Es versteht sich von selbst, daß jeder neue große Künstler diese Formensprache zu bereichern vermag. Aber da es eine Welt ist mit eigenen Gesetzen, die längst in ihrer gewaltigen Oberfläche der ungestümen Willkür des einzelnen entrückt ist, wie auch das spracherfinderischste Talent eines großen Dichters nie das Gerippe der Muttersprache, das er findet, umstürzen, sondern immer nur seine Gesetze tiefer verstehen und daher neu entwickeln kann, so kann es geschehen, daß Menschen, die malen, dichten, musizieren, und dabei mit großem Temperament, mit heiligem Eifer, mit allen Eigentümlichkeiten ihrer Persönlichkeit verfahren, vielerlei prächtige Dinge vollbringen, ohne daß die Formensprache nur einen Deut von ihnen erfährt. Nur selten ist von den großen Sternen, um die sich die Menschen beim ersten Auftreten schlugen, weil man in ihnen die Bestätigung oder das feindliche Gegenteil dessen zu finden glaubte, was der Art der Masse entspricht, ein Abglanz in das hohe Firmament gestiegen, um beizutragen, den Glanz der Ewigkeit zu erhöhen. Sie haben den Märtyrergenuß des Gehaßten oder die dornenvolle Freude an der Anhängerschaft gekannt und müssen sich nachher mit weniger begnügen. Und denen, die das bitterste Künstlerlos, die matte Gleichgültigkeit der anderen, trugen, sicherte das weltenferne Ziel eine

kleine Stelle an dem sternenbesäten Himmel, wo es den Großen besser dünkt, der letzte zu sein als der erste im irdischen Reiche zeitgenössischer Berühmtheit.

Die Epoche Feuerbachs zeigt mehrere solcher Unberühmten, Marées war einer der merkwürdigsten. Sein Los scheint zunächst die ehrliche Konstatierung des deutschen Kunstgehalts seiner Zeit. Er gehörte zu denen, die das Erzählen verschmähen, bevor sie die Sprache besitzen, und er hat sein Leben verbracht, um sie zu suchen. Goethe hatte die Unsrigen auf die Alten verwiesen; er kannte Paris nicht, und hätte er es gekannt, so wäre er noch lebhafter für die Griechen eingetreten, selbst wenn eine kaum denkbare Erleuchtung ihm den relativen Wert der französischen Zukunft gezeigt hätte. Goethes gesunder Kulturinstinkt erschrak vor der ungeheuerlichen Vorstellung, daß ein bedeutendes Volk, ohne sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, vorwärts gehen könnte. Er hat die Sterne gesehen. Er selbst opferte vielleicht und war sich bewußt des Opfers. Groß genug, ein paar Zweige seiner enormen Persönlichkeit, die sicher uns köstliche Früchte gegeben hätten, zu beschneiden, stand sein Sinn darauf, unter den Ersten auf dem Wege der Pflicht zu sein, die eine Eroberung des klassischen Besitzes forderte. Und wenn er nichts als ein Symptom unter anderen darstellte, selbst wenn es ihm nicht gelungen wäre, unserer Sprache auf diesem Wege unsterbliche Werte für dieses Pflichtbewußtsein zu erobern, hätte die deutsche Kultur ihm dankbar zu sein. Der Prozeß war hart und über die Schmerzen hat heute noch mancher Deutschtümler bitter zu klagen, der in der deutschen Kunst gern ein paar Gretchen mehr erblickte. Wären wir unterlegen, so war unser Deutschtum nichts Besseres wert. Die Harmlosigkeit hätte jenseits der marmornen Wunder Italiens ihre Art äußern können. Wer würde daran zweifeln, daß es der Wege tausende gibt, die zur großen Schöpfung führen. Aber wo die Seele des Deutschen nun einmal den Weg gegangen war, umkehren mit einem oberflächlichen Eindruck, der alles Eigentümliche der Alten nicht besaß und doch zu gebrauchen meinte, wäre unserer Großen unwürdig gewesen. Indem Goethe sich zum „Homeriden“ machte, schaffte er künftigen Geschlechtern die Möglichkeit, Eroberer zu sein.

Wenigstens . . . können wir uns immer noch einbilden, es einmal zu werden.

Was dagegen sprach, war immer wieder die Rasse. Aber dieselbe Rasse vermochte sich auch in der Zukunft nicht in das kleine Kämmerchen ihrer Nationalität einzusperren, wo jeder luftige Windstoß durch die ausgebrochenen Fenster hineinblasen und alles Heimische umwerfen konnte. Eine Rasse, die nicht aufnahmefähig ist, geht an Inzucht zugrunde. Was droht unsere Malerei heute französisch zu machen! Nicht, daß unsere Künstler nach Paris gehen. Soll man freien Leuten die Freizügigkeit verbieten? — Daß sie nicht genug Gepäck mitbringen! Daß sie nicht die Sinne haben, um das aufzunehmen, was unter dem Französischen steckt, und das ebensogut spanisch, japanisch und holländisch genannt werden kann; vor allem, daß sie nicht die wesentlichste Basis aller lateinischen Kunst empfinden: das klassische Element der Franzosen. Das Zeitalter des großen Friedrich hatte sich die Kunst aus Paris verschrieben, wie man sich heute die Toiletten von dort kommen läßt. Goethe war deutscher, indem er Grieche wurde. Er gedachte

zunächst für das Fleisch und Brot zu sorgen, bevor man dem deutschen Michel Allongeperücken auf den harten Schädel stülpte und sein schlechtes Berlinisch mit französischen Bonmots spickte. Er wählte von dem Fremden das, was jeder um sich blickenden Nation vor allem zum Eigentum werden muß, damit sie das übrige begreift. Es war natürlich, daß die ersten deutschen Klassizisten mit den klassischen Formen so verfuhren, wie das achtzehnte Jahrhundert mit den Allongeperücken der Franzosen, aber da der klassische Import weniger substantiell war, ging er schon bei der ersten Berührung tiefer, vollbrachte sofort eine größere Auswahl der Instinkte, die ihm dienen konnten, und bereitete den Leuten den Boden, die sich nunmehr mit dem Sachlichen der klassischen Kunst befaßten.

Sie hatten alle der Moderne in das Antlitz gesehen oder besser noch, waren von ihr angeblickt worden, und dann gingen sie in die Einsamkeit, wie früher die Heiligen in die Wüste. Marées ist der Einsamste geblieben, das ergreifendste Phänomen des Rassenkampfes mit der Individualität. Der Fall bereicherte, aber komplizierte sich gleichzeitig bei ihm durch seine Abstammung von einer französischen Hugenottenfamilie, die in Deutschland eine neue Heimat fand[1]. Er mag dadurch den größeren Schatz sinnlichen Empfindens im Bewußtsein gehabt haben. Um so schärfer kämpfte der deutsche Grübler mit ihm.

Mit echt gallischer Klarheit machte er sich sein Programm zurecht. „Er faßte", so berichtet sein Schüler Karl v. Pidoll[2], „den Menschen im allgemeinen als ein Stück individualisierter Natur auf, welche sich vermöge ihrer gesteigerten Organisation der übrigen Natur in gewissem Sinne entgegensetzt und den eingeborenen Trieb nach Einheit und Harmonie als Drang nach Erkenntnis äußert. — Von dieser allgemeinen Tatsache schien ihm der Künstler durchaus keine Ausnahme zu machen, und er zählte denselben dreist zu jener Minderheit, in welcher sich — zu eigener Lust und eigenem Leid — das Ringen der ganzen Menschheit nach dem Lichte der Erkenntnis abspielt. — Aus dieser Überzeugung erwuchs ihm die Kraft, sein Seelenleben zu bewußten Geisteszuständen emporzuheben, seine Vorstellungen mit bewußten Mitteln abzuklären, zu entwickeln und in Gestaltungen umzusetzen, denen die Art ihrer Erscheinung gesetzmäßig und notwendig innewohnte. — Weil Marées' künstlerische Handlungen unter dem ununterbrochenen Einfluß eines geschlossenen und zielbewußten Lebenswillens und unter der Herrschaft jener höchsten Besonnenheit standen, welche das vornehmste Merkmal eines hochentwickelten Geistes ist, trägt seine Lebensarbeit das Gepräge der Einheit. Weil jener Wille es durchaus auf die Ausbildung der eigenen Natur, auf die Bereicherung des inneren Schatzes an lebendiger Figur abgesehen hatte, trägt sein Werk das Ge-

[1] Er war ein Enkel des Marées des 18. Jahrhunderts, dessen Bilder in dem unteren Stockwerk der Schleißheimer Galerie hängen.

[2] Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. 1890. Als Manuskript gedruckt bei Bück in Luxemburg und daher leider nicht im Handel. Die Aufzeichnungen, die v. Pidoll nach Aussprüchen seines Meisters oder entsprechend seiner Lehre niedergeschrieben hat, geben neben Aufschlüssen über die Maltechnik eine Fülle von Andeutungen über die Kompositionsregeln, denen Marées folgte und über sein Künstler-Ideal. Man möchte wünschen, daß an der Hand dieses wertvollen Dokumentes und der Schriften Fiedlers, vor allem aber unter Zugrundelegung der erreichten, schwer unterschätzten Resultate, wie wir sie in den Maréesschen Bildern haben, ein allen zugängliches Marées-Werk geschaffen würde.

präge der Allgemeinheit, von welcher alles Zufällige und Besondere ausgeschlossen ist. Und deshalb will es scheinen, als ob dieser ebenso sensitive als besonnene Mann trotz der tausendfachen Schwierigkeiten, welche Zeit und Umstände seiner künstlerischen Entwicklung entgegenstellten und von welchen sein jäher Tod nur der letzte schlagende Ausdruck ist, dasjenige wirklich erreicht habe, wonach er mit allen Kräften strebte: das erhebende und lehrreiche Beispiel einer normalen künstlerischen Lebensbetätigung."

Das sind wundervolle Worte, die ebensosehr den Menschen ehren, der sie schrieb, wie den, dem sie gelten. Vergleicht man die Notizen, die diesem Schlußsatz v. Pidolls vorhergehen und offenbar die Gedanken Marées unverfälscht enthalten — ja, vielleicht hat die Pietät des Schülers den Schriftsteller sogar vor gewissen erklärenden Schlußfolgerungen zurückgehalten —, mit dem „Vermächtnis" Feuerbachs, so springt die intellektuelle Überlegenheit des Jüngeren in die Augen. Feuerbach erscheint als der „Feuer-Bach", den er in sich fühlt. Marées sucht, er will nichts tun, was er nicht genau in der letzten Konsequenz vor sich sieht. Er gesteht der Hand kein Recht über den Verstand zu, kein Zufall soll die Eingebung leiten und auch kein Zufall in der Erscheinung soll zur Darstellung werden. Also was? — Die Gestaltung aus einem inneren Vorstellungskodex heraus, Tradition. Tradition bei einem Deutschen der Mitte des Jahrhunderts, in Rom; der stolz genug war, das, was Cornelius als Tradition ansah, von sich zu weisen; der Maler und Monumental-Maler sein wollte! — Je intelligenter er in seiner Einsamkeit blieb, um so sicherer mußte die Hand vor jeder Produktion zurückzucken. Die volle Bewußtheit mußte fast mit eiserner Konsequenz zur künstlerischen Selbstvernichtung führen.

Und dieser Mensch schließt sich in Rom ganz von aller Gegenwart und Vergangenheit ab, geht allein in die Natur und erfindet — die neue Malerei.

Der erste Franzose, dem ich kümmerliche Abbildungen Maréesscher Bilder zeigte, sagte mir:

Tiens, Cézanne!

Es fiel mir unwillkürlich der andere ein, der vor einem Größeren, Michelangelo, in der Sixtinischen Kapelle sagte:

Tiens, Daumier!

Der Fall hat etwas Ungeheuerliches. Hätte man nicht Feuerbach vorher gesehen, der manche Überraschung vorbereitet, würde man an Hexerei glauben.

Alles, d. h. alles Wesentliche, das ein paar große Franzosen, übersättigt von einer jedes feste Stückchen Erde bis ins kleinste zersetzenden Kunst zur Synthese trieb, was in der ungeheuerlich mächtigen Form, in der es bei Cézanne auftritt und heute erst von ein paar Dutzend Menschen begriffen wird, nur durch eine Häufung tausender Veranlassungen möglich wurde, hat Marées zum mindesten angedeutet. Oder vielmehr, er hat es vollständig bewußt besessen, wie es Cézanne unbewußt ist, und es haben ihm nur ein paar Jahrhunderte Entwicklung seiner Koloristik gefehlt, um es vollkommen hinzustellen.

Ich denke selbstverständlich hier nicht an den Koloristen Cézanne, dem alles bewußt war, der alles bis in die Fingerspitzen besaß, sondern an das andere in ihm, an den merkwürdigen Massenkünstler, dem die Sonne den menschlichen Leib in ein paar große Teile zerlegte, und der sich begnügte, es so hinzumalen, wie er es sah, der sich nicht mehr um das Knochengerüst bekümmerte, sondern annahm, daß, „was am nackten Körper fleischig wirkt, durch die Form bedingt ist;“ ein Maréesscher Ausspruch, der von Cézanne sein könnte, wenn dieser überhaupt jemals etwas gesagt hätte.

Und was bei Cézanne fast wie Willkür wirkt, die Synthese, die trotzdem immer wieder verschwindet, weil immer wieder der Stilllebenmaler die Materie anbetet — und gottlob! denn nur so kam er zum Höchsten — bei Marées ist es vollkommener, eiserner Wille. Die starke Trennung der Massen brauchte er, um große Massen im Raume zu zeigen. So bedauerlich es sein mag, daß wir nicht vollendete Werke von ihm besitzen, die Schätzung, die sich bei Geringeren mit der Skizze als Selbstzweck begnügt, hat hier tausendmal Veranlassung, das Einzelne als schlechterdings bedeutend zu begreifen, weil es nach den höchsten Zwecken deutlich zielt[1].

Selbst die unbedeutendste Skizze von Marées ist bedeutend. Man braucht nicht seine besten als Maßstab zu nehmen, die wir heute fast als endgültige Werke ansehen, sondern irgend einen der Hunderte von Aufrissen, ja nur eine elende Bleistiftzeichnung. — Sie ist immer fertig, eine Massigkeit steckt darinnen, als wäre es Architektur. Ganz sicher fehlt die reiche Spielart alter Italiener, oder der Daumier und Rodin. Dafür entschädigt eine in der primitiven Einfachheit höchst gedrungene Statik, die man zuweilen bei unseren Nachbarn vermißt. Er hätte seine Akte mit dem Fingernagel auf eine Schuhsohle ritzen können, es wären Menschen daraus geworden, d. h. seine Lebewesen. Er wußte seine Geschöpfe glänzend zu plazieren; sie standen, wo sie stehen mußten, bevor er sie ausführte. Ihm war der Sinn für große Komposition wie kaum einem Zeitgenossen gegeben.

Was fehlte ihm also? — War es nur der Auftrag, der ihm gestattete, das endgültige Resultat zu ziehen? Ein besserer Schack, der idealere Amateur, an den er in beredten Briefen vergeblich appellierte, ein besserer Staat, der für seinesgleichen Platz hatte? Oder fehlte wirklich das Entscheidende, und war der Mangel

---

[1] Marées verstand den Vorwürfen, die man seiner Unfertigkeit machte, wohl zu begegnen. Wölfflin zitiert in seiner Studie über Marées (Zeitschrift für bildende Kunst, Januar 1892) den Ausspruch, „die fertigen Bilder der anderen Maler seien überhaupt noch nicht angefangen.“

„Was er damit meinte,“ fährt Wölfflin fort, „ist nicht schwer einzusehen. M. fing in der Kunst immer an mit den elementaren Verhältnissen. Sich abzugeben mit dem Ausdruck einer Gemütsstimmung, mit der geistigen Formung eines historischen Vorganges u. dergl. hielt er für verlorene Mühe so lange man mit den allgemeinsten bildnerischen Grundlagen noch nicht ins Reine gekommen sei. Hier gerade setzte er mit seiner Arbeit an und hier vermißte er bei anderen den nötigen Ernst. Ihm schien der Bau der Bilder das erste zu sein. Er rechnete mit Massen und Bewegungsrichtungen; mit Verhältnissen von Raum und Füllung u. s. w., und diese primären Momente wirken bei Marées so stark, daß selbst da, wo die Körper völlig verzerrt sind, das Bild noch einen bedeutenden Eindruck macht; wo aber das ganze Schönheitsgefühl des Künstlers überhaupt zum Ausdruck kommt, da erwartet den Beschauer ein Genuß seltener Art.“

so groß, daß wir heute mit der landläufigen Kunstgeschichte einen Verirrten mehr in ihm zu beklagen haben?

* * *

Man kennt von Marées im allgemeinen nur die Schleißheimer Bilder, die Fiedlers Hochherzigkeit geschenkt hat, und von diesen übersieht man gern die Porträts, das merkwürdige Doppelbildnis Lenbachs und Marées, das Offiziersporträt, das des Vaters, das Selbstbildnis und hält sich an die großen Tafeln.

Scheinbar ging der Meister dieser Tafeln von fast entgegengesetzten Quellen aus. Die „Schwemme" in der Schackgalerie, die Landschaften, die der Witwe Fiedlers gehören, und vor allem die herrliche Marées-Sammlung bei Hildebrand enthalten den Kern seiner Kunst. Er war ursprünglich Tiermaler, Landschafter, und hing an der Natur wie ein alter Holländer. Die „Schwemme" ist ein Datum für die moderne deutsche Malerei. Diese Lichtverteilung von dem Pferd in der Mitte nach allen Seiten, diese vollendete Wirklichkeitserfassung bei vollkommener Abrundung eines Bildes steht in der Zeit (1864) vollkommen allein. Man möchte frühe Bilder Liebermanns daneben sehen, oder versuchen, wie es sich neben einem guten Decamps ausnimmt. Es schlägt bei Schack ganze Wände durch das vollendet Altmeisterliche einer ganz modernen Hand. Alle diese frühen Bilder sind reine Ölmalerei, fast immer skizzenhaft, aber von unbeschreiblichem Reiz des sicher Gesehenen und flüchtig Geschaffenen. Sie rufen eine merkwürdige, widerspruchsvolle Erinnerung an glänzende Werke, besonders malerischer früherer Epochen hervor, und sind etwa ebenso holländisch, wie die Manets spanisch. Holländisch, aber größer, weiter, freier als die Holländer, ohne ein Atom von Detailmalerei, dekorativer. Wenn die Holländer einen Watteau gehabt hätten, würde er vielleicht wie Marées gemalt haben. Das heißt also, die merkwürdige Raumkunst der holländischen Maler auf ihre entscheidenden Grundzüge zurückgeführt, was Rodin an der holländischen Kunst die kubische Malerei nennt. Marées baut wie die Holländer, aber läßt alle Hilfsstreben weg. Er trifft jedes Volumen so sicher, daß es unnötig wird, es mit Einzelheiten auszustatten. Die Handlung ist gewöhnlich Null, Menschen in der Landschaft in natürlicher Haltung. Auf einem Bild [1] finden sich zwei Gruppen von Männern und Frauen an zwei getrennten Tischen im Freien. An dem Frauentisch ist die äußerste Figur in dem von Marées geliebten Rot, die anderen in fast grau-violett, die Gruppe daneben ist kaum erkennbar, aber gibt die notwendige Masse. An dem Tisch der drei Männer steht der eine ohne Jacke, mit dem roten Käppi und dem weiß leuchtenden Hemd groß aufgerichtet; man hat ihn wie eine dämonische Feuererscheinung in blauer Nacht im Gedächtnis.

Die Bilder sind alle ganz unfertig, sie bestehen aus einem farbigen Schatten, in dem sich Körper bewegen. Trotzdem wirken sie mit fast unheimlicher Daseins-

---

[1] Dieses, wie ein anderes aus der früher Fiedlerschen Sammlung will, wie ich höre, die Witwe der Nationalgalerie überweisen. Beide sind hier abgebildet.

kraft, wirklicher in ihrer geheimnisvollen Atmosphäre als Courbets Darstellungen. Sie verdanken es der unbeschreiblichen Raumwirkung, die sich in alle Dimensionen, zumal in die Tiefe erstreckt. Die Farbe gibt die Zeichnung wie bei Manet, an dessen Gruppenbilder — man vergleiche die Abbildungen — diese Maréesschen Skizzen in verblüffender Weise erinnern. Der bläulich-graue Hintergrund, den Velasquez liebte, und den Marées nach dem Reiterporträt Philipps IV im Pitti für Schack kopierte, bildet die Basis; eine kühle, sanfte Dämmerung, aus der in dunkelrötlichem Schein die Figuren hervorwachsen. Gern läßt er dem Schatten die reiche Wirkung, wo sich im Hintergrund der Kopf eines verborgenen Pferdes rührt und der Wald wie eine schwere Masse geheimnisvolle Stimmung verbreitet. Aber kein Stimmungsmaler. Die Schotten, die zu Dutzenden in der Pinakothek hängen, während von diesem Deutschen noch kein Bild die fragwürdige Ruhmeshalle ziert, haben die Schattenkunst, wie sie Marées versteht, nie geahnt. Marées schafft Raum damit, Dimensionen, man kann an Rembrandt denken. Dieser hat ihn auch bei den Porträts geleitet, bei dem merkwürdigen Kopf Hildebrands in Florenz, der 1867—68 entstand und an einen Rembrandt früher Zeit erinnert[1]. Auch der schöne alte Kopf auf tiefem Schwarz mit dem prachtvollen Fleisch — der Vater des Künstlers — stammt aus dieser Nähe. Den Höhepunkt stellt das Doppelporträt dar, im Besitz Hildebrands, das hier abgebildet ist. Es entstand im Jahre 1871, als Marées mit Hildebrand in Berlin war. Im Vordergrund sitzt Hildebrand, im Hintergrund hält sich hochaufgerichtet eine schwere dunkle Gestalt, ein Engländer Namens Grant, der damals mit den beiden verkehrte. Die Stellung dieser beiden in dem Bilde ist fabelhaft; sie hat das gleichzeitig ganz Natürliche und gleichzeitig vollkommen Mysteriöse Rembrandtscher Gruppenbilder, die totensichere Konstruktion, deren Fundamente nicht entdeckt werden, das Gebannte im Raum, das alle Dimensionen auszufüllen scheint, ohne ahnen zu lassen, wo die Realität anfängt. Ganz so immateriell im Sachlichsten ist das wundervolle Profil Hildebrands gebildet. Es wächst aus dem bräunlichdunklen Ton des Ganzen zu einer blonden Farbigkeit heraus, die alles andere, nur nicht Farbe zu sein scheint. Gemalter Geist, gemalte Energie, gemaltes Blicken. Stark und tief schaut das blaue Auge in den Raum, mit einer Schärfe, die, jenseits von allem kleinlichen Realismus, nur das spirituelle Sehen deutet. Es ist das wahre Künstlerporträt eines Künstlers, nicht so gewaltig wie Rembrandt, aber vielleicht noch durchgeistigter. Es malt etwas von der Kompliziertheit unseres Schaffens, von der gleichzeitig nach innen und gewaltsam nach außen gekehrten modernen Schöpfungsart und ist selbst eine ganz von innen nach außen gewachsene Erscheinung. In demselben Münchener Zimmer hängt noch ein anderes Hildebrandbildnis, der bekannte Thoma. Er wirkt wie gedroschenes Stroh daneben und zeigt den unendlichen Abstand zwischen einer oberflächlich geschlossenen Form ohne Inhalt und einer unvollendeten Erscheinung, die lebendige Malerei geworden ist. Weil Marées eine Zeit lang beim Kopieren für Schack von Lenbach überwacht wurde, vielleicht auch

[1] S. Fiedler-Mappe Nr. 18.

weil Marées der früheren Freundschaft in dem unvergeßlichen Doppelporträt in Schleißheim ein Denkmal setzte, hat man zuweilen von einer Lehrerschaft Lenbachs gesprochen, die, wenn sie bestände, geeignet wäre, Lenbach eine gewisse Berühmtheit zu sichern. Gäbe es im übrigen zwischen den beiden ein Entwicklungsverhältnis — von dem natürlich ernsthaft nicht die Rede sein kann —, so wäre dies Doppelporträt die glänzendste Siegestrophäe des Jüngeren, denn an diese Kunst hat die kuriose Altmeisterei Lenbachs nie gedacht. Er hat ein probates Mittel gefunden, die Alten mit einem Minimum von Zeit und Kosten zu modernisieren. Groß, so groß wie er werden konnte, war er, als er sie getreu kopierte.

Die zweite Marées-Periode, die etwa Mitte der siebziger Jahre beginnt, hat mit der ersten äußerlich so gut wie nichts gemein. Den Übergang bilden gewisse figürliche Darstellungen, die man im allgemeinen Heiligenbilder nennt und für die bei Marées der rechte Name fehlt. Ich meine den Hubertus, den Martin, der seinen Mantel teilt, in Schleißheim; den Georg der Berliner Nationalgalerie u. s. w. In ihnen ist die Anlehnung an die Natur noch unverkennbar, und doch spricht schon ein ganz neuer eigener Geist darin, der den Rahmen mächtig füllt und aus dem Früheren geschlossene Formen gewinnen möchte. Der h. Martin, mit dem auffallend an den Pauvre Pêcheur des Puvisschen Bildes im Luxembourg erinnernden Bettler, ist eins der merkwürdigsten[1]. Die weniger fertige Variante bei Hildebrand scheint mir fast wertvoller, so überzeugend ist das etwa an de Vos erinnernde kolossale Pferd gebildet und die Bewegung zwischen den beiden Männern. Ich muß in München bei den Marées immer an die Äginetenfiguren denken, an dies elementare Greifen der Hände u. s. w. Durch dies instinktive Bewegungselement blieb er später bei den gefährlichsten Lockungen der Komposition siegreich und konnte in den frühen Bildern seine Schattenspiele wagen. In dem orangepflückenden Reiter bei Hildebrand ist mit diesem Mittel die tiefste mystische Stimmung erreicht. Das Bild ist noch skizzenhafter als die anderen. Deutlich ist nur der bläulichweiße Schimmel; vorn sitzt eine nackte Frauenfigur in ganz bewegungsloser Pose, zwischen ihr und dem Reiter die Andeutung eines Kindes. Monumental ragt die Figur des Mannes zu den Zweigen hinauf, man sieht fast nur die rötlich schimmernde Masse seines Körpers — das Rötliche, das sich auf manchen ganz dunklen Porträts des Velasquez in der Hautfarbe findet und mit dem Marées auf fast allen Bildern der ersten Zeit seine Menschen malt. Alle diese Bilder sind in gewöhnlicher Öltechnik auf Leinwand gemalt. Schon vor dieser Zeit hatte Marées eine größere Monumentalaufgabe — die einzige, die ihm je zuteil wurde — vollzogen: die Fresken im oberen Stock der zoologischen Station in Neapel. Sie entstanden im Jahre 1873, und sind das einzige, ganz gelungene größere Werk, das er glücklicherweise nicht durch Überarbeiten verderben konnte. Die Bibliothek, die sie enthält, ein länglicher, mäßig hoher Raum, leider zu schmal, um von den Bildern an den Längswänden rechten Abstand zu nehmen, liegt in der reizenden Villa, dem schönen Palmengarten Neapels, die Fenster gehen

---

[1] Fiedler-Mappe Nr. 3.

auf den Golf. P. Schubring hat die Bilder vor zwei Jahren beschrieben[1]. Was sich nicht geben läßt, ist das Milieu der Maréesschen Gestaltung. Man hat selten von einem Werk so sehr den Eindruck, daß es der Ort, an dem es sich befindet, hervorbrachte. Der blaue Himmel bei Neapel, die Sonne, der Golf haben ihren Anteil daran. Das Hauptbild gegenüber den Fenstern, die Fischer im Boot, ist ein Gelegenheitsstück, aber wirkt wie Goethesche Gelegenheitsgedichte; aus kleinem Anlaß große Weiten. Man sieht solche Gestalten, wie den alten Fischer, genug am Strande, und doch liegt in diesem Realismus schon etwas Typisches. Die Anordnung der vier Bootsleute mit den parallelen Rudern wirkt höchst natürlich und gibt dabei eine Beständigkeit des erfaßten Momentes, wie sie die Reliefs der Alten zeigen. Marées war damals voll von der Antike. Der Fries in Grisaille, der oben die Wände umzieht, leider noch nirgends abgebildet, ist eine der köstlichsten, freiesten Übertragungen der Lichtwirkungen der alten Reliefs auf moderne Malerei. In den beiden Supraporten der Fensterwand, wo er den römischen Mosaikfries mit der Maske im Museum benutzte, ist die Farbe zu grell geraten. Gerade unter einem dieser Stücke, auf der linken Seite, findet sich ein wunderschöner farbiger Marées, der noch zu der alten Zeit gehört, die beiden Frauen auf der Bank im tiefgrünen Walde mit dem Durchblick auf den blauen Himmel. Bei der jüngeren der beiden, mit dem Flachshaar, in dem Erdbeerrosakleid und dem gelbseidenen Halstuch, denkt man an Veronese. — Die Perle des Zyklus scheint mir die Männergruppe an der Treppe auf der einen Schmalwand. Der Reproduktion dieser Freske läßt eine banale Episode vermuten, gemacht, um die Erinnerung an die Neapolitaner Freunde zu feiern. Steht man davor, so verblüfft, wie vor dem Hildebrandbild, das Rembrandthafte der Malerei. Lediglich durch eine zauberhafte Belichtung rücken diese biederen Gestalten in eine höhere Atmosphäre, ja, sie scheinen lediglich durch das Licht individualisiert zu werden. Am hellsten ist Marées selbst in der lichtbraunen Joppe; von da fällt das Licht stufenweise bis zu dem am weitesten links sitzenden, dessen schwarzer Anzug in fahle Dämmerung getaucht wird, und jede dieser Stufen scheint einen anderen Menschen zu geben.

In der Freske an dem rechten Fenster endlich findet sich der neue Marées. Hier hat er zum erstenmal sein geliebtes Hesperidenmotiv verwendet, ein nackter Jüngling, der die Frucht vom Baum bricht; schon ein ganz rhythmisch gebildeter Akt, der die griechischen Vorbilder deutlich zeigt, während in dem grabenden Alten noch die vergangene Epoche zu Wort kommt.

So scheint alles von Marées in den Fresken von Neapel zu leben. Man hat das Momentbild eines schaffenden Geistes. Die Eile, mit der er arbeiten mußte, hinderte ihn, einen harmonischen Stil für das Ganze zu suchen. So gab er einen Querschnitt durch sein reiches Wollen, in dem die beiden großen Teile seines Wesens — das Rembrandtsche und das Antike — unvermischt nebeneinander liegen. Es ist der Augenblick vor dem Drama, in dem er nicht so groß wie nachher,

[1] Heft 8 des 17. Jahrgangs der Kunst für Alle, mit Abbildungen, die aber nur ein wenig wirksames Gerippe der Bilder geben und natürlich nicht den Zusammenhang der ganzen Komposition erkennen lassen.

aber unendlich glücklicher und gesünder erscheint. Etwas von dem gelassenen Wagemut der kräftig gebräunten Schiffergestalten liegt in dem ganzen Zyklus, der, trotz der geringen Schätzung, die er selbst der Arbeit später zuteil werden ließ, vollkommen genügen würde, Marées eine unsere Tagesgrößen weit überstrahlende Bedeutung zuzumessen.

Er hat das Maß, mit dem er gemessen werden wollte, unendlich höher gestellt. Die Tat, für die er lebte, begann erst nach Neapel. Sie ist seine Tragik und sein Ruhm geworden.

Man meint fast, wenn man dieses Leben verfolgt, daß zum erstenmal ein Deutscher vor die Antike trat, so mächtig vollzieht sich der Anprall. Es ist ein ganz anders geartetes Geschick, als das des Raphael Mengs, von den guten Deutschen, die in den zwanziger Jahren die Villa Massimi ausmalten, gar nicht zu reden. Es war ein Mensch wie Manet, ein ganz Freier, ein großer Phantast und gleichzeitig ein bewunderungswerter Intellekt; zudem ein Deutscher mit dem kosmischen Zug, mit dem starken Organisationsbedürfnis unserer Rasse. Seine Vorgänger hatten in Rom schöne Vorwürfe und Ideen gefunden; er fand eine Ordnung, das heißt die Anregung, eine solche zu ergründen.

Ganz sicher hat das französische Blut in ihm an der Grundlage, auf der er kämpfte, mit geschaffen. Es ist eine andere Rasse als Feuerbach; intensiver im Wollen, unverhältnismäßig selbständiger; vollkommen allein in Deutschland durch das siegreiche Können. Nichts ist leichter und banaler als ihm nachzusagen, daß er das Ziel nicht erreichte. Wer erreicht heute, was ihm vorschwebte? Acht Jahre jünger als Feuerbach und diesem um eine entscheidende Generation voraus, nähert er sich Manet, aber die Bedürfnisse, für die der Meister des Déjeuner sur l'herbe malte, gab es nicht für den Deutschen. Manet drang mächtig vor, als er die Bilder der sechziger Jahre malte, aber nachdem dieses Terrain erreicht war, lag ihm daran, es in allen Teilen zu behaupten, wie Delacroix sein Leben damit zubrachte, die Eroberungen seiner Jugend zu befestigen. Marées sah Ziele, die nur einem isolierten Deutschen begehrenswert erscheinen konnten, den kein Zuspruch anhält, errungene Phasen auszunutzen. Er übernahm daher zu viel. Was in Frankreich zwei ganz getrennte Geschlechter in wohlverteilter Arbeit leisteten, gedachte Marées allein zu vollbringen. Als er sich seiner Raumwirkung bewußt war, drängte es ihn zum Monumentalen. Der deutsche Manet suchte Puvis zu werden.

Es wurde schon angedeutet, und bei dem schuldigen Respekt darf es immer nur Andeutung bleiben, daß Puvis zur Ausführung seines Programms eines Kompromisses bedurfte, seiner großen Weisheit, die zu verzichten und den Ehrgeiz im einzelnen zu zügeln wußte. Das Einzelne war bei ihm wie bei Marées, wie bei jedem Monumentalmaler die Schöpfung des Typs. Puvis war glücklicher dabei, aber die Gerechtigkeit verlangt zu konstatieren, daß er sich genügsamer als Marées verhielt. Die Macht des Maréesschen Typs, dieses Massige des Körpers, der Reichtum dieses gegenstandslosen Ausdrucks geht weit über Puvis hinweg. Für den Maler des Pantheons war der menschliche Körper ein Träger von

Gesten — Denis hat diese Tradition weiter gebaut — allein betrachtet arm, zuweilen körperlos, das Glied einer Kette. Marées wollte aus dem Dreidimensionalen Dekorationen gewinnen, d. h. auf nichts verzichten, was er an plastischer Durchdringung des Raums als geniale Anlage mit auf die Welt brachte. Wie drei mächtige Erzbilder stehen die drei nackten Frauen des Hesperidenbildes jedem im Gedächtnis, der einmal in Schleißheim war. Es blieb etwas von der Ehrlichkeit des Holländers in ihm, als er sich vor seinen Freunden und vor der Natur verschloß, um das Größte zu wagen; anbetungswürdige Einfalt. Es fehlte diesem Modernen die flinke Gelenkigkeit unserer Tage, er schuf — in des Wortes verwegenster Bedeutung. Er hatte eine Theorie, aber ein noch ehrwürdigeres Pflichtgefühl; er wagte vor der glatten Bahn, die tausend andere erhobenen Hauptes gegangen wären, nicht, dem tiefinnerlichen Instinkt zu trotzen, der ihm Einhalt gebot, so lange noch nicht aller Reichtum der Natur gebunden war.

Was ihm technisch am schmerzlichsten fehlte, war, was Puvis nur von den Bildern der Freunde abzulesen brauchte; die neue Maltechnik für die neue Kunst. Er begriff, daß das Medium, in das sich seine frühere Gestaltung ergossen hatte, diese halb aus spielender Erfindung, halb aus Erinnerungen gebildete, freie Willkür, die ihm nicht viel Nachdenken gekostet hatte, für die neuen Zwecke nicht taugte. Vor seinen Pastellen, z. B. den vier singenden Frauen in Schleißheim in sehr feinen rosa, blauen und grünen Tönen — v. Hofmann könnte die Farben gewählt haben — hält man kaum für möglich, daß ihm die eigentliche Koloristik Mühe machte. Auch hier wagte er Alles für Alles. Er nahm nicht wie Puvis die Leinwand, sondern kehrte zur Holztafel zurück. Der Versuch, eine neue Technik dafür zu schaffen, brachte ihn auf die unglückselige Firnismalerei.

Marées blieb immer ein Instinktmensch. Der Verstand und gute Freunde mochten ihm zehnmal klar machen, daß es auf diese Weise nicht ging, er versuchte es immer wieder, häufte Firnis auf Firnis und zerstörte das Gute, um Besseres zu finden. Schon auf der frühen Landschaft, in dem Besitz der Frau Fiedler-Levi, hat er, wie Hildebrand erzählt, den herrlichen blauen Himmel zwanzigmal übermalt und ist bei einem ungleich geringeren Resultat als er erzielt hatte, stehen geblieben. Bei der neuen Technik führte dieses Übermalen zu einer sicheren Zerstörung. Er achtete nicht darauf, daß an vielen Stellen die Fläche durch den Firnis unsichtbar wurde, daß das wiederholte Auftragen von Farbe auf einzelne Stellen der Tafel wirkliche Reliefs bildete, daß seine herrliche Zeichnung unter diesen Unförmlichkeiten verschwand.

Wir können uns heute kaum noch vorstellen, wie die Tafeln einst waren, Augenzeugen schwärmen von den starken Harmonien gewisser Stadien der Bilder. Was davon geblieben ist, gießt brennendes Weh in die Seele des Überlebenden. Wir stehen vor Trümmern.

Aber selbst diese Ruinen sind noch gewaltig. Sie haben etwas von der Heiligkeit der Inbrunst zerstörter Götterbilder, und man braucht nicht das persönliche Moment der tragischen Selbstzerstörung eines sehr großen Genies in die Betrachtung zu ziehen, um ergriffen zu werden.

Fiedler hat in seiner schönen Schrift über Marées[1] die Geschichte dieser Erfüllung erzählt und mit großem Adel das Sachliche über die verehrende Freundschaft zu stellen gesucht. Aber er vergißt den Trost dieses Unglücks.

Sein Vergleich mit Kleist, in der bitteren Einschränkung, die er immer wieder betont, ist härter als gerecht. Auch von Marées sind große Werke geblieben, wir bedürfen heute nicht mehr der zündenden Rede, mit der er den Freunden seine Absichten erklärte, um das Erreichte zu schätzen. Selbst in dem kläglichen Kleid dieser Schönheit, das in den zehn Jahren, seitdem sich in der verlassenen Galerie ein Obdach für sie gefunden hat, nicht besser geworden ist, wirkt sie Wunder.

Es ist in der Tat merkwürdig, daß die grotesken Deformationen durch die Reliefs die eigentliche Schönheit der Bilder kaum beeinträchtigen. In dem Hauptbild, dem Triptychon der Hesperiden, ist das Mittelstück leidlich erhalten. Den drei starken Graden der drei Frauenleiber, deren Parallelismus durch die streng senkrechten Bäume noch gehoben wird, stehen die beiden Schmalstücke zur Seite mit reichen Diagonalwirkungen. Im Entwurf war der Greis mit den Kindern rechts von den Frauen plaziert, die beiden orangenpflückenden Männer links, und diese Anordnung hatte große Reize, weil hier der stärksten der drei Frauen, die die Hand auf den Baumstamm stützt, die starke Kontrastwirkung des gebückten und des aufrechten männlichen Aktes gegenübersteht, während die lebhaftere Bewegung der beiden anderen Frauen mit den Horizontalmotiven der Arme in der reichen anderen Gruppe den besten Abschluß findet. In unserer Darstellung der drei Bilder wurde trotzdem die Schleißheimer Kombination beibehalten, weil sie den Absichten des Künstlers entspricht und wohl doch die glücklichere ist. Denn hier steigt von der steilen Größe der isolierten Frau des Hauptbildes die kostbare Terrasse der drei Kinder herab. In dem vordersten Knaben, der sich die große Orange an die Brust drückt und den anderen Arm an den Kopf schmiegt, wiederholt sich in der Haltung der Beine fast genau die Beinstellung der Frau. Der Greis sitzt so, daß er die ausladende Bewegung der Hüfte und des linken Armes der Frau erweitert und gleichzeitig das schönste Gegenspiel zu der durch die drei Kinder gebildeten Schrägen auslöst. Dieser ganz elementaren Erfindung verdankt der Beschauer, daß die krassen Schäden zurücktreten. Das Relief ist am stärksten bei der alleinstehenden Frau. Hier wächst es zu mehreren Zentimetern aus der Holzfläche hervor. Wäre es regelmäßiger, so könnte man glauben, es sei beabsichtigt, denn es läuft den konstruktiven Absichten des Künstlers durchaus nicht entgegen. Er entfernt sich von der Natur, aber nur um die Natur des Bildes zu erhöhen und bereichert das Werk mit Mitteln, die uns an dem Gemälde stören und die man als glückliche Zutaten feiern würde, wäre das Bild irgendwo in einen schönen Raum — welche Paläste mögen Marées vorgeschwebt haben! — eingebaut. Selbst

[1] Namentlich: Hans v. Marées von C. Fiedler. München 1889 (Manuskript). Das schöne Lichtdruckwerk Fiedlers nach den von ihm der Schleißheimer Galerie überwiesenen Gemälden und Zeichnungen von Marées (Bruckmann, München). Nicht im Buchhandel.

Es ist ein eigentümliches Geschick, daß der einzige Deutsche, der den Schatz von Tradition in den deutschen Römern erkannte und zu formulieren versuchte, der Öffentlichkeit fern blieb. H. Marbach hat sich ein großes Verdienst durch die Herausgabe der Fiedlerschen Schriften erworben (Leipzig 1896, Verlag von S. Hirzel).

hier zerstört das zuweilen zu kegelartigen Formen Aufgebeulte des Reliefs nicht die Fläche. Die gesetzmäßigen Einteilungen sind so stark und sicher, daß die Details, die ganz aus dem Bildmäßigen herausfallen, verschwinden.

Die Konzentration, mit der Marées gegen die äußere Natur und für die eigene kämpft, läßt pathologische Zustände ahnen. Er ist sicher, wo er sich den Grenzen seiner Gestaltung nähert, dem Wahnsinn nahe gewesen, aber man hüte sich vor dem Schluß, in seiner Kunst eine Krankheitserscheinung zu sehen. Seine Erschöpfung war die höchst normale Folge eines konsequenten Ausleerens aller inneren Werte in ein Äußeres. Er gab seinen Geist in glänzenden Werken dahin. Die Schöpfung mag dem Bewußtsein, das zurückblieb, zuweilen übermenschlich erschienen sein, und was es dann daran tat, konnte nicht mehr verbessern.

Sein letztes Werk, „die Werbung“, ist wohl sein größtes. Es hängt miserabel in Schleißheim den Fenstern gegenüber und zwingt zu vielerlei Hin- und Herlaufen, um Firnisspiegelungen aus dem Wege zu gehen. Aus den Bäumen der Hesperiden sind hier mächtige braunrote Säulen geworden, die den Hintergrund mit größtem architektonischem Reichtum schmücken. Von ihnen steigen drei Stufen zu dem Vordergrund hinab, die das Bild ebenso organisch in der Breitseite einteilen. Zwischen den Säulen hält sich in sehr schönem Profil, dem der weit ausgestreckte, stark übertriebene Arm an der Säule eine Parallelbewegung vorzeichnet, eine schlanke Frauengestalt in tiefblauem Gewand; ihr Pendant, der Mann mit dem Kranz im Haar trägt ein purpurnes Oberkleid. Die streng rhythmische Bewegung seiner gleich gerichteten Arme läuft mit der Hand des Blumenträgers der vorderen Gruppe parallel. Zwischen ihnen bildet der auf den Stufen gelagerte kleine Knabe, der die Bewegung des linken Beines des vordersten nackten Mannes fortsetzt und zu dem schräg gestellten Bein des Purpurgekleideten hinaufwächst, die einzige Diagonale: Sie endet in dem hinter der letzten Säule versteckten Knaben, der den anderen anblickt. Das Kleid des Blumenträgers ist ganz mit schwarzem Firnis verdorben. Auf ihn stützt sich die merkwürdige nackte Mannesgestalt mit der Doppelkurve im Rücken und dem durch das anormale Relief arg entstellten Fuß. Auf dieser Seite liegt wie in den Hesperiden der hellste Punkt des Gemäldes: der Körper ist ein helles Olive, auf dem die Beleuchtung Flecken von glühendem Orange erstehen läßt. Dieselbe Farbe findet sich verschmutzt in dem Kleid der Genossin der Braut. Die Gruppe dieser beiden Frauen ist die schönste Maréessche Schöpfung, die das Bild entscheidet. Wie eine Athene erscheint die Hauptfigur mit den auf rubinrotem Kleid gekreuzten Händen. Der Arm der Genossin ist wieder die Fortsetzung des Arms des Blumenträgers und ergänzt die unentbehrliche Parallele zu den Armen des Mannes zwischen den Säulen. Außerordentlich fein ist der Winkel der beiden Frauen getroffen. Dieser fast mathematische Einfall wird hier geradezu zu einem tiefen dramatischen Element.

Die Kleiderfrage machte Marées augenscheinlich Schwierigkeiten. Die Nacktheit der Hesperiden war ihm besser gelegen. Hier gelang ihm auch eher eine Farbenharmonie, diese geheimnisvolle Beleuchtung, die nicht von der Sonne, eher von dem fahlen Schein des Mondes oder eines nur von ihm gesehenen Gestirnes

herrührt; das Oliv-Grünliche der Leiber, die dunkelbraunen Bäume mit den leuchtenden Orangen, die bläuliche Landschaft mit dem hinten durchlaufenden stark blauen Strich. Trotzdem begreift man, daß Marées in den „Hesperiden" eine Art Barbarei sah und die „Werbung" für einen entscheidenden Fortschritt hielt. Sie war es; das Problem ist auch hier nicht gelöst, aber zu immer größerer Mannigfaltigkeit und Klarheit gelangt; der Künstler bildete sich durch die Architektur der Säulen und Stufen ein glänzendes Hilfsmittel. Während in den Bildern des „Goldenen Zeitalters" und dergl. (Fiedlermappe No. 10, 11, 15 etc.) der kompositionelle Gedanke noch äußerst primitiv erscheint, erreicht die Gestaltungskraft später eine vollkommene Abgeschlossenheit. Die Hesperiden bilden ein Gegenstück zu dem viel früheren Gemälde mit den drei Männern, von denen einer sitzt, einer liegt, einer steht (F.-M. No. 14), das noch flach gemalt ist und daher einen ungestörten Genuß erlaubt. Die Akte sind von größter Energie. Sie stellen das männliche Pendant zu den Hesperiden dar. Hier die Idylle des Weibes, die Frau, die zum Genuß einladet, die passive Erwartung; dort das stark Männliche, das Sehen, Denken, Schaffen, die Idylle des Mannes. Beides symbolische Bilder größten Stils, eine Symbolik, die mit ganz einfachen Mitteln arbeitet, ohne Spitzfindigkeiten. Die grundlegenden, ohne weiteres sichtbaren Eigenschaften der Geschlechter malen den Unterschied zwischen ihnen. Die Angehörigen desselben Geschlechtes sind einander ganz ähnlich. Bei den Männern gibt es nur den Unterschied des Alters, die Frauen sind immer reif, voll, fast einander gleich. In der Werbung versuchte er beide Geschlechter zusammen zu bringen zu einem vollkommenen Lebensschauspiel. Die beiden Seitenstücke sollten die Phase vor und nach der im Hauptbild gemalten Entscheidung schildern. Rechts der Narziß, der sein Spiegelbild im Wasser betrachtet, links die Vermählten. Beide Bilder, noch auf Leinwand, sind im unfertigen Zustand verdorben worden.

Der Maler starb bei der Arbeit. Während er mit Recht hoffte, endlich durch den Wald von Problemen zu klarer Gestaltung vorzudringen, erkrankte er plötzlich. Es war ursprünglich nichts als ein Karbunkel am Halse, das ein operativer Eingriff zweifellos sofort geheilt hätte. Marées war ohne Hilfe; sein Schüler Volkmann, der ihm Gesellschaft leistete, wußte sich nicht zu helfen und versäumte, rechtzeitig einen Arzt zu holen. Er starb in Rom am 5. Juni 1887 ungefähr im selben Alter wie Feuerbach; er hatte das fünfzigste Jahr noch nicht erreicht.

* * *

Man glaubt in den Aussprüchen, die der verstorbene Marées-Schüler, v. Pidoll[1] gesammelt hat, die berühmte Lehre vom Auswendigmalen in bewußter verwendeter Form zu vernehmen, die Lecoq de Boisbaudran ungefähr zur selben Zeit seinen Pariser Schülern empfahl. Viel sehen! „Sehen ist alles!" zitiert v. Pidoll; aber dann aus dem Gesehenen, aus den „Beobachtungsreihen", die eine typische Erfahrung

[1] In der bereits erwähnten v. Pidollschen Schrift. — Vielerlei ist auch in den Briefen enthalten, die Hildebrand besitzt und der Nationalgalerie überweisen wird.

verdichten, die zur Verewigung drängt und wert ist, zum Bilde zu werden. Wie klingt heute, wo des letzten Monets[1] malerisches Fluidum mit unerhörter Kunst alle Begriffe von Formen in uns verseucht hat, der Maréessche Satz vom Herauslösen der charakteristischen Grundformen: „Der Baum besteht aus Stamm und Krone. Wo fußt der Baum, wo setzt er sich in die Krone um, wo schließt die Krone ab!“ Und vom menschlichen Körper, dem Zentrum seiner Schöpfung:

„Der menschliche Kopf ist einer Kugel zu vergleichen, die auf einer kurzen Säule, dem Halse, aufruht. Die Beine nannte er immer die Säulen.“

Und Ingres rief: Que les jambes soient des colonnes!

Der Gegensatz zu Cézanne fällt hier in die Augen. Marées war ein plastisch sehender Maler, Universalkünstler, ein großer Architekt, der klar erkannte, daß in Deutschland alles zu machen blieb, nicht nur die Malerei; Cézanne ein reiner Flächenkünstler. Statt wie Puvis die Reduktion, die ihm vollkommen bewußt war, auf die Fläche zu beschränken, arbeitete er mit deutlicher Auseinanderhaltung der Pläne des Bildes und vermied fast die direkten Beziehungen der Körper untereinander. In seinem hl. Hubertus befindet sich jedes planbildende Objekt für sich allein. Die führende Linie bewegt sich im Zickzack nach einem immer weiter zurückweichenden Hintergrunde zu. Und daß solche Bilder trotzdem eine starke Dekorations-Wirkung äußern, beweist, wie sehr er „innerlich durch und durch voller Figur war“. Er begriff den Parallelismus, aus dem Puvis ein großartiges Flächenornament entwickelte, als Flächenparallelen. Der Unterschied zwischen Maler und Bildhauer bestand für ihn nur darin, „daß der Maler den Raum und das Licht auf der Fläche mitzuschaffen habe. Die Farbe an sich war es also nicht, was für ihn den Maler ausmachte, sondern die Farbe als Mittel zur Formengestaltung und Raumbildung“.

Hier scheiterte er mit eiserner Logik. Im Moment, wo er die äußerste Realisierung wagte, ging ihm die natürliche Handhabung des Malmittels verloren, das er in der Jugend glänzender als irgend einer besessen hatte.

Das Manko ist bei Marées ebenso groß wie sein Wert. Es wurzelt im Grunde in einem bis zum Pathologischen gesteigerten Schaffensdrang, der selbst den unentbehrlichen künstlerischen Selbsterhaltungsinstinkt übertraf. Hier liegt ein Widerspruch, der auf den ersten Blick ungeheuerlich erscheint. Derselbe Mensch, der alles daran setzte, um zu einer rationellen Gestaltung zu gelangen, vernachlässigte während der Arbeit jeden Gedanken an das Resultat und trieb die Arbeit als Selbstzweck. Aber auch diese groteske Tatsache erklärt sich wie ein Rechenexempel. Was Marées entscheidender als alles andere fehlte, war der Zweck. Man kann sein Geschick mit dem tollen Vorgehen eines Baumeisters vergleichen, der einen Balken von 10 m Länge in ein Loch, das nur fünfe zählt, hineinklemmen

---

[1] Man versteht wohl, daß ich nicht die Eigenart der Impressionisten gegen die Eigenart der anderen stellen will, daß Monet thronen bleibt, auch wenn wir gelernt haben, über seine Ideale zu brauchbaren Dingen zu schreiten, wie Ingres nicht wankte, als man seine Doktrine lächerlich fand. Was hier den Zeitgenossen mächtig bewegt, ist, daß es einer der unsrigen war — er war in dem betriebsamen Elberfeld geboren —, der das Au-delà in dem Moment fand, als noch die Gegensätze beide im Schoß der Zukunft ruhten, und daß er mit keinen Stilspielereien die Wege wies, sondern annähernd mit demselben Mittel durchzudringen versuchte, das dem entgegengesetzten glorreichen Prinzip zur Herrschaft werden sollte.

will. Mit toller Gewalt werden wirklich die beiden Endpunkte hineingepreßt, aber die natürliche Folge ist, daß der Balken in der Mitte sich hochbäumt und zersplittert. Marées hatte mit einer ungeheuerlichen Anstrengung Fliegen gelernt und mußte seine Glieder zu gemeinem Kriechen prostituieren. Er war schrittweise der ersehnten Ordnung der Gestaltung näher gekommen, die ihm in Neapel wie im Traum erschienen war, und mangelte der Möglichkeiten, sie zu probieren. So wurde er der Feldherr, der sich in taktischen Spielen geübt hat und nie Soldaten vor Augen bekommt. Kein Wunder, daß er das Spiel zum Ernst machte und sich in Bedingungen verirrte, die nur relative Berechtigung besassen, daß er das Große auf das Kleine projizierte und so die wichtigsten Erkenntnisse einem Scheine opferte.

Wäre Phidias zu etwas gekommen, wenn man ihn genötigt hätte, Bibelots ohne Zweck und Nutzen, nur immer zum eigenen Heile, zur eigenen Erbauung zu fertigen?

Eine geringe Klarsicht hätte in dem Gaul, auf dem der heilige Georg reitet, eine Monumentalkunst erraten können. Die späteren Bilder sind Schreie der geknechteten Materie, die nach Raum verlangt. Er verunstaltete sich, indem er die Bilder zu Beulen auftürmte. Grauenhafte Wunden eines schönen Leibes sind diese geschundenen Tafeln. Mit der Bewunderung vor dieser Kunst mischt sich der Ekel vor der Welt, die sie zurückwies. Wohin sind wir gekommen, daß solche Gottbegnadeten in Einsamkeit verbluten müssen, wo ist der Fürst, der solche Untaten duldet, welche Hohnmoral haben wir in den Knochen, daß solche Verdammte gezwungen werden, sich selbst lebendigen Leibes zu verzehren!

Eine unerhörte Zeit! Man kann vor ihren humanen Regungen Abscheu empfinden und an allem zweifeln, was jemals selbst barbarischen Völkern unverletzlich galt. Wäre dieser Mensch auf eine tolle Idee gefallen, die aller Vernunft ins Gesicht schlug, so wäre er vermutlich als Weiser beerdigt worden. Hätte er anstatt seine Literatur an Schack zu verschwenden, ein paar hirnlose Phrasen gedruckt, so wäre vielleicht seinem Märtyrertum das Kreuz geworden, an dem man komfortabel zu Ehren kommt. Hätte er irgend einen ameisenhaften Amateurinstinkt getroffen, den jeder Gassenjunge entdeckt, so würde er neben den Besten genannt.

Er fiel, weil er das Normale suchte, weil sein Sinn auf Ordnung drang, weil er aus dem engen Kreis in die große herrliche Alloffenbarung hineinwollte, weil dieser Einsame nach Menschen verlangte, weil unter Millionen Kranken ein einziger relativ Gesunder war, weil er dieses faule Kunstgewächs unserer Zeit, das unter der Glasglocke schillert, zu einem mächtigen Lebenselement neubilden wollte.

Diese große Intelligenz, die mit allen Kräften nach Klärung rang und wußte, wo andere noch nicht ans Ahnen dachten, hätte in einer vernünftigen Welt den letzten Berg im Sprunge genommen und gar nicht die Zeit zu den Grübeleien gefunden, die ihn zur Selbstzerstörung trieben. „Meine Ziele sind keine gemeinen," schreibt er an Fiedler, „und erstrecken sich vielleicht über meine eigene unzulängliche Person hinaus." Zwanzig Jahre haben genügt, diese Ziele zu recht

gemeinen zu machen und jeder Unzulängliche in dekorativen Landen weiß sich heute damit zu schmücken.

Es fehlte ihm die Kompromißfähigkeit des Unzulänglichen, das kluge Maß der Dosis, die Portion Entsagung, die die wenigsten etwas kostet. Er hat, ich weiß nicht wieviel, Entwürfe gemacht, die genügt hätten, Dutzende von faulen Werten zu füllen; nicht einen hat er für nötig, für möglich befunden, zu vollenden. Hätte aber einmal die Riesenwand vor ihm gestanden, die feste Mauer, die er als „einzige, der Würde des Gegenstandes angemessene Malertafel" ansah, so hätten auch wir einen Puvis besessen, und vielleicht hätte sich der andere vor ihm verstecken können.

Natürlich färbte die ungeheuerliche Situation auf ihn ab; sie wuchs ihm ins Blut, wurde ihm nicht weniger bewußt als das Ziel und überwucherte sein Bewußtsein. „Wollen und nicht wissen, was!" gesteht er Fiedler. Es gab einen Moment, wo ihn vermutlich auch das Was nicht mehr gerettet hätte, und hätten wir diesen Beweis, so würde er nichts als nur die tiefere Tragik beweisen. Ein andermal schreibt er dem treuen Freund:

„Einen geborenen Künstler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vorneherein ein Ideal in die Seele gesenkt hat, und dies Ideal ist es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt, an das er unbedingt glaubt, und welches zur Anschauung der anderen, sich selbst zum Bewußtsein zu bringen, seine Lebensaufgabe wird. Dieses Wort „Ideal" ist auch eins von denen, die vielfach nicht verstanden werden können. Ich meine, für den bildenden Künstler besteht es zunächst darin, daß sich ihm alles in die Augen fallende, in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches zeige. Dadurch wird seine Geistesrichtung schon früh bestimmt; demgemäß entwickeln sich die dazu nötigen Eigenschaften, Beschaulichkeit, Nachahmungstrieb, Fertigkeiten u. s. w. auch bald. — Ich erinnere mich noch ziemlich genau, wie mir in meinem fünften Jahre die Welt erschien und wie ich auch gleich diesen Eindruck bildlich zu resümieren versucht war. Von diesem Zeitpunkt an begannen auch die Störungen. Denn kaum erweckt man Aufmerksamkeit, so stellt sich auch der Einfluß ein, der sich, wenn auch wohlgemeint, doch in den meisten Fällen als eine Mauer zwischen Individuum und Offenbarung stellt."

Diese Briefe sind weniger rührend als belehrend. Sie passen zu denen Feuerbachs. Die Sentimentalität kam auch noch als Hemmschuh dazu. Man vergleiche die Briefe gleichzeitiger Franzosen mit denen der Deutschen. Die Landschafter von 1830, Delacroix, Chassériau u. s. w. hatten auch alles mögliche auszustehen. Sie drücken sich gelassener, einfacher und gleichzeitig intensiver aus. Sie reden von der Sache, während die Deutschen um die Sache herumreden. Auch bei pessimistischen französischen Ergüssen ahnt man das Vertrauen, sie schreiben trotz allem nicht aus der Einsamkeit heraus, sondern bewußt oder unbewußt aus einem Kreis, der, wenn er heute nicht da ist, morgen sein wird. Den Deutschen fehlte schon die Adresse für ihre Briefe. Feuerbach schrieb an eine besorgte Mutter, Marées an einen abstrakten Dingen zugewandten Freund,

der sich selbst die Einsamkeit mit Formulierungen vertrieb und für konkrete Fälle nur seine barmherzige, taktvolle Güte besaß.

Alles ist aus diesem Schicksal zu lernen. Für Künstler wie für die Leute, für die eine Kunst gemacht wird. Als Mensch wie als Schöpfer ist Marées tiefes Exempel. Die Probleme, denen er sich opferte, sind heute an der Tagesordnung; aber sie sind heute nicht leichter geworden, als sie zu Zeiten der Hesperiden waren. Keiner hat sie so ernst, so tief gefaßt als dieser. Er begriff, daß unsere Aufgaben von der Zeit kommen, die sie aus dem Meer der Welträtsel zu Tausenden ans Land schwemmt. Die Perle wird nicht in ihnen gefunden. Sie hat der Künstler selbst zu schaffen. Die Zeit, die wenig gefällige Amme, kann sie pflegen und zerstören. Das Wesentliche wird selten an ihrem Busen reif. Man glaubt zuweilen, ein kluger freier Mensch hätte Marées helfen können. Die Sache war zu einfach dafür. Fiedler gehörte zu den reifsten Menschen seiner Zeit und mußte den Freund vergehen sehen. Ein Fernerer wäre nur als Störung erschienen; die Weisheit, die hier nutzen konnte, war nicht mit Worten zu geben.

Heute können wir ihm helfen und das wäre nicht zu spät. Marées konnte an einem lächerlichen Unfall sterben. Der Marées, der interessant ist, lebt, ja man glaubt zuweilen in unseren Tagen ihn persönlich vor sich zu haben. Die höchsten Worte, die er seinen Schülern in Rom predigte, werden heute ahnungslos von manchem Künstler und manchem Kunstfreund gesprochen, die keine Kenntnis von ihm haben. Sie werden wirken. Es ist die Frage, was die Amme dazu sagt.



HANS THOMA, HANDZEICHNUNG AUS DEM PAN



H. THOMA, HANDZEICHNUNG AUS DEM PAN

BÖCKLIN

ARNOLD BÖCKLIN

Das antike Magische und Zauberische hat Stil, das Moderne nicht.
Das antike Magische ist Natur menschlich betrachtet, das Moderne dagegen ein bloss Gedachtes, Phantastisches.
Das Antike ist nüchtern, modest, gemäßigt, das Moderne ganz zügellos, betrunken.
Goethe.

Als Schack seine Künstler wählte, traf er mindestens einen, bei dem er recht behielt, wenn er von ihm Idyllen verlangte. Wenn seine Teilnahme für Feuerbach und Marées heute in etwas verändertem Lichte erscheint, als vor zehn Jahren und der Ruhmestitel, der ihm immer gebührt, ein wenig präzisiert wird; wenn er die beiden Größten seines Kreises nicht verstand und darauf verzichtete, ihr Gönner in den Zeiten zu sein, die ihnen die Unsterblichkeit gaben, einen zum mindesten — von Schwind abgesehen — hat er in der besten Blüte für sich erobert: Böcklin.

Dieser war geschaffen, dem großen klassischen Ernst Feuerbachs, dem Heldentum des Marées eine fröhliche Lyrik beizugesellen, die ebenso notwendig, ebenso kostbar war, als die Gabe der anderen, ja die der stets auf das Ernste gerichteten Kunst unserer Großen eine unentbehrliche Abwechslung geben konnte. Er war nichts weniger als zu der Aufgabe berufen, die in tiefen Menschen immer zu Tragik wird: die Grenzen der Gestaltungsart zu erweitern, nicht nur einen neuen Künstler, sondern eine neue Kunst zu bringen. Seine Aufgabe war, die Landschaft, die in Deutschland um die Mitte des Jahrhunderts entstand, zu erneuen und zu bevölkern. Sein Feld, die Idylle, die Feuerbach verließ. Böcklins Hirtin und Feuerbachs bereits erwähntes Bild mit dem musizierenden Kinderpaar sind in oberflächlicher Hinsicht verwandte Töne, und der Böcklin zeigt, wie glücklich man dabei sein konnte. Es steckte ein deutscher Corot in ihm, der Corot der Landschaften, wohlverstanden; nicht so feinfühlig im Ton, nicht so farbig wie sein französischer Kollege, ohne die unbegreifliche Kunst der Luftspiele Corots; nicht weniger liebenswürdig. Das entzückende kleine Bild bei Herrn Ullmann in Frankfurt, das Liebespaar im Walde, das hier wohl zum erstenmal abgebildet ist, weil es Böcklin merkwürdigerweise verleugnet haben soll — es ist sicher so gut von ihm wie die Hirtin — zeigt eine in Deutschland selten gesehene, reizende Poesie. Der Böcklin der sechziger Jahre war ein fein besaiteter Künstler.

Seine ersten Bilder haben die glatte Trockenheit seines Lehrers Schirmer, aber er zieht aus der Art alle Reize und gibt ihr eine unvergleichlich lebendigere Erfindung. Der Schreck des Hirten, der Anachoret, die Landschaften bei Max Klinger u. s. w. mögen uns altmodisch erscheinen, sie sind um so anheimelnder. Die Perle dieser Periode scheint die Klage des Hirten aus dem Jahre 1865. Sie ist malerischer als alle anderen und gibt eine Koloristik, an die Schirmer nie gedacht hat. Wie weich ist der warme braune Ton des Hirten! Er überrascht neben der magischen Stimmung in der Grotte der Amaryllis — der Gedanke des dramatischen Gegensatzes erlaubte hier schon dem Künstler nicht, diesen Kontrast koloristisch zu lösen —, aber wie zart ist die verschleierte Schönheit selbst gemalt! Sehr schön steht der volle, rosa Rosenkranz dazu, einfach und trotzdem prächtig, von einer Pracht, die sich wohl in den Rahmen fügt, unendlich sympathisch. Mit diesem Bild beginnt die Ausbildung der Koloristik Böcklins. Sie folgt im Anfang der Entwicklung, die den deutschen Coutureschülern Feuerbach, Victor Müller u. a. eigentümlich ist, und die man nirgends besser als in der Schackgalerie studieren kann. Sie zwingt uns, um einen unentbehrlichen Vergleich zu gewinnen, noch einmal zu Feuerbach zurückzukehren.

Feuerbach rettete sich aus der Sauce Coutures durch Venedig. Man kann fast schrittweise verfolgen, wie sich der Drang nach logischer Verteilung auch seiner sehr seltenen Koloristik bemächtigt. In dem frühesten Feuerbach der Galerie, dem Garten des Ariost (1863), zeigt er so reich wie möglich in den Gewändern die Palette des Veronese[1]. Es bleibt eine maßvolle Palette, die seidigen Töne stehen angenehm nebeneinander. Man vergleiche damit das Bild Francesca und Paolo aus dem nächsten Jahre. Hier handelt es sich schon um eine vollkommene Konstruktion der Koloristik; die Kontraste entwachsen einem ganz organischen Grundton, der hier nur der Francesca zugute kommt, der Geliebte bleibt im Schatten. Das schillernde Grau der großen Kleidfläche wechselt in der Bluse in ein rötliches Violett, das schon in dem Grau angedeutet war, und der Ton der nackten Arme und des Gesichtes ist eine äußerst feine Abstufung derselben Farbe. Derselbe Effekt findet sich identisch in der schönen Laura des Kirchenbildes des Jahres 1865, aber ist hier schon zu der reichen Farbenskala des Ensembles gestimmt. In dem nächsten Jahre entsteht das wundervolle Bild der Mutter mit den Kindern, eine der schönsten Folgen, die in unserer Zeit Tizians „Himmlische und irdische Liebe“ gefunden hat, von einem Wohlklang des Tons, der die Farbe überwindet, d. h. sich mit immer weniger großen Kontrasten begnügt, um einen immer größeren Reichtum der Nuancen zu erzielen. Hier spielt die Farbe in dem Kleid der Mutter von dem bekannten Feuerbachschen Braunrot im Rock, das wir in dem Feuerbachkapitel fanden, bis zu dem Dunkelblauviolett der Jacke und findet die Tiefe in dem Schwarz des Haares, dem das leuchtend blaue Bändchen — Preußisch blau — den einzigen, glänzenden Kontrast bietet.

[1] „Der Tod des Aretino“ (1854) der Baseler Galerie und „Die Begegnung Dantes und der Beatrice“ (1858) in Karlsruhe sind die ersten Etappe der venetianischen Farbe Feuerbachs.

Genau entsprechend ist die Hautfarbe des Kindes und die der Mutter dazu gestellt: das Kind, das auf dem Rock ruht, in dem erhöhten Ton des Rockes, das Gesicht der Mutter in dem erhöhten Ton der Jacke, die es umgibt. Dadurch entsteht schon in der Farbenstimmung das unendlich innige, zarte Verhältnis des Kindes zu der Brust der Mutter. Vollendete Malerei und Zeichnung ergänzen die Beziehungen. Wir haben früher gesehen, wie dieses ins Große erweiterte System die Monumental-Komposition Feuerbachs unterstützt. —

Diese „Mutter mit den Kindern" hängt über der „Hirtin". Böcklin scheint hier etwas Ähnliches zu wollen. Das Kleid, das die kecken Beine deckt, ist in dem Violett der Feuerbachs, aber stärker mit Rot versetzt, es zielt nach dem feinen rötlichen Blond der Haare des Mädchens. Das ganze Geschöpf ist von bezaubernd malerischem Duft und hält sich einigermaßen in der farbig indifferenten Landschaft, der die roten Mohnblumen ein paar naive Flecken geben. Viele Böcklins um das Jahr 1870 halten sich an dieses sehr wohltätige Maß. In dem Mörder mit den Furien sind die drei Racheweiber genau in den Farben der seidigen Feuerbachs gekleidet; die erste rosa, die zweite grün, die dritte olive mit den grünlichen Schlangen um den Kopf. Die Farben finden sich in der Mördergruppe wieder; das venetianische Rosa in dem Toten, das Olive verdunkelt in dem Braun des Mörders. Ein sehr feiner Gesamtton verbindet die Figuren und hüllt das Grausige der Situation in eine sehr wohltuende dunstige Atmosphäre. Auch das Grün der Landschaft mit dem zerrissenen Blau des Himmels paßt sehr schön dazu.

Ähnlich ist die Felsenlandschaft mit dem Drachen behandelt. Das phantastische Motiv fällt nicht aus dem Ganzen heraus, sondern wird durch die Gemeinsamkeit der Atmosphäre natürlich, wahrscheinlich und bleibt innerhalb der künstlerischen Wirkung.

Schon in den späteren Landschaften bei Schack verletzen unmotivierte Kontraste. Das Rot in den Säulen der altrömischen Weinschenke macht den Eindruck einer später gekommenen, fremden und plumpen Hand. Dies Rot wird ein andermal zu einer schreienden Ziegelfarbe, die ganz willkürlich begrenzt ist, als habe man das Stück eigens herausgeschnitten. In der Herbstlandschaft mit dem reitenden Tod ist auch nicht das Atom eines Farbengeschmacks zu merken.

Während man also in Feuerbach die logische Entwicklung nach einem harmonischen koloristischen Ausdruck schrittweise verfolgen kann — und dabei unwillkürlich an den großen Poussin erinnert wird, der auch von Venedig kam und sich zu dem ähnlichen rostbräunlichen Gesamtton durcharbeitete, der die Werke seiner reifen Zeit schmückt [1] —, kommt Böcklin nach einem matten Versuch, dieser

[1] Zweifellos hat Feuerbach Poussin verehrt. Wenn er die Bilder in Chantilly nicht sehen konnte, die diese Ähnlichkeit des Tons am deutlichsten zeigen — „Numa Pompilius et la Nymphe Egérie", „Le Massacre des Innocents" etc. — hat er sicher andächtig vor den Louvrebildern gestanden und diese ergreifende Allmacht eines ganz geklärten Geistes eines allmächtigen Intellektes, der fast auf sein Genie hätte verzichten können, in sich aufgenommen.

hohen Kunst zu folgen, zu der willkürlichen Farbenwahl, die nur das Gegenständliche zu bestimmen scheint und sich zu der Kunst Feuerbachs, wie die Waffe eines Barbaren zu dem fein ziselierten Degen verhält.

* * *

Böcklin hat charakteristische Zeichnungen hinterlassen, und es finden sich unter denen aus den sechziger und siebziger Jahren entzückende Dinge. Man denkt bei ihnen an nichts weniger als den Schöpfer der späteren Gemälde, deren spezifisches Gewicht in Deutschland „Kraft" genannt wird. Es sind zarte Poesien einer sanften Hand, die die Form umspielt und gerade in dem Zögern, mit dem sie ihr begegnet, Reize findet. Muther hat bei Prud'hon an den Schweizer Meister gedacht, und von den vielen Vergleichen, zu denen ihn die Verehrung Böcklins verlockt, ist dieser bei weitem der feinste. Sicher war Böcklin in der Art eine entfernt ähnliche Begabung wie Prud'hon; es ist etwas von dem Barock in ihm, das den Meister der „Justice et la Vengeance" zu dem vollendeten Rhythmus geleitete. Wer von beiden die größere Harmonie war, darf wohl kaum zu einer Frage werden. Die Unterschätzung dieser Harmonie scheint zu den Vorrechten unserer Zeit zu gehören; man zieht jeder Ordnung, sei sie auch die eines Genies wie Prud'hon, jede Unordnung vor, und läßt sich vermutlich dabei von der nicht gerade tiefsinnigen Betrachtung leiten, daß große Leute zuweilen liederlich waren. Man überträgt das Vorrecht des Genies, in unaufgeräumten Stuben die Würde zu behaupten, auf seine Werke.

In den 26 Zeichnungen Prud'hons in Chantilly — das Pendant unserer Zeit zu den vierzig Miniaturen Fouquets der herrlichen Sammlung — spricht ein ganz geläuterter Geist, so modern, als hätte einer der Jungen von heute sie gemacht, und so durchdrungen von aller Kultur einer formenreichen Zeit, daß man schwer begreift, wie sie gerade in einer Epoche der stärksten Erschütterungen Frankreichs entstehen konnten. Man möchte sie, wie den alten Fragonard, als einen Rest aus einer idyllischen Zeit erklären, aber das achtzehnte Jahrhundert sah nicht diese klassische Ruhe in der graziösen Kurve, das elementar Griechische in einem relativen Barock. Die Zeichnung zur Vengeance, die beiden Potiphar-Entwürfe, das Bad der Daphnis und Chloé möchte man wie heimliche Gedichte belauschen; der Künstler, der sie machte, hatte die Form in den Fingerspitzen, wie die Griechen. Es war kein Monumentalkünstler in dem Sinne, den Puvis in Poussin entdeckte; Prud'hon nahm von Poussins Zeichnung nur die köstliche Zartheit, nicht das Pathos, und als er Gemälde daraus machte, dachte er nicht an den stolzen Gliederbau der Alten, sondern den Flaum des Correggio, und setzte alles daran, seinen Gemälden den Liebreiz dieser Zeichnungen zu erhalten. Im Louvre kann man das Gemälde „Die Entführung der Psyche", eins der Wunderwerke französischer Grazie, mit der Studie dazu vergleichen. Es sind zwei Schöpfungen einer Hand über einen Gegenstand, aber ebenso organisch verschieden wie ähnlich. Alle Liebe zur Weichheit brachte Prud'hon nicht um das Maß. Wie ein junges Mädchen

zur üppigen Frau, so wächst die Studie zum Bilde, sie hat alles, dessen sie bedarf, um als Ahnung zu erfreuen, alle noch verhüllten Reize, ganz ebenmäßig in der Beschränkung. Im Gemälde bereichert sich der Akkord, der wirklich wie ein Zephir davonschwebt, um alle Details, die den Wohlklang fördern können. Aber diese kommen nicht neu von außen hinzu, sondern wachsen aus dem plastischen Einfall natürlich heraus. Dieser Einfall, wie er in der ersten Skizze das Papier bedeckt, ist wie ein eigener Organismus. Trotz der Weichheit des Leibes im Bilde, dem blühenden Fleisch, einer Verkörperung des Lächelns Leonardos, trotz dieser über alle Begriffe vollendeten Darstellung des Weiblichen, der man alles verzeihen würde, beherrscht dieser Organismus alle Reize. Ich weiß nicht, ob jemals das Unglaubliche des schwebenden Körpers ohne Mithilfe einer umgebenden Architektur so glaubhaft, so greifbar wirklich gestaltet wurde. Dieser Dichter wußte, wie es gemacht wurde. Vor allem vermeidet er alles Unheimliche der räumlichen Vorstellung. Er bringt den Vorgang möglichst nahe mit den anderen Massen des Bildes zusammen und verhindert so das räumliche Abschätzen durch das Auge. Dann beginnt er einen richtigen Bau seiner Gebilde, legt den Leib des köstlichen Geschöpfes so wie es sich für den Vorgang am idealsten eignet, malt den Schlaf nicht nur des Gesichtes, sondern der ganzen weichen, leichten, schlummernden Pose, in der die Glieder sich von selbst bewegen und ein außerpersönliches, überorganisches Traumdasein führen. Traum ist die Landschaft, die Atmosphäre alles, von Traumgesetzen geschaffen. So steckt er unter die weiche Last des Leibes schlanke, bewegliche, geflügelte Geschöpfe, und zwar überall, wo nur im mindesten der Körper einen Stützpunkt braucht. Die Füße läßt er hängen, aber sorgt dafür, daß sie nicht allein im Äther schweben, wiederholt ihre Bewegungen drei-, viermal in anderen Beinen und Beinchen. Es wird ein gemächliches Polster aus großen und kleinen Körpern, die die prachtvoll geschwungenen Schleier mittragen helfen, und schließlich ist das Wunder so verständlich, wie der Zug der Wolken und andere Zaubereien der Natur[1].

Man setze die Wirkung nicht auf das Gefällige, das bei einem Vergleich mit Böcklin bevorzugt erscheinen könnte. Dieses Gefällige würde ohne die tiefe Organisation wie süße Banalität erscheinen — es mangelt nicht an Beispielen — und weit vor der Robustheit des Germanen zurücktreten. Die Gründe, warum Böcklin versagt, sind dieselben, die dem anderen zum Siege verhelfen. Ihm fehlt diese tief organisierte Entwicklung der Form, die wir bei Prud'hon wie bei allen großen Künstlern bewundern. Böcklin ist barock in dem gröberen Sinn, der nur vom Verlust der Form handelt.

Vergleicht man Böcklins Zeichnungen der guten Zeit mit seinen Bildern, so hat man oft den Eindruck, als würden zarte idyllische Gestalten in grobe Uniformen gesteckt. Nicht immer, gottlob! und das ist natürlich; Böcklin hat so viel gewagt, daß er auch zuweilen in die Lage kam, Dinge zu malen, die er vollkommen beherrschte, und diese wenigen, die gar keinen Rest lassen, sind selten gewagt. Er hat zuweilen glänzende Dinge erfunden. Als er die erste Zeichnung

[1] Vergl. die Abbildungen.

für „Triton und Nereide" auf das Papier warf, mögen die Augen des Genius der Größten seinen Scheitel gesegnet haben. Aber schon hier ist die Transposition der Zeichnung zum Bilde fatal. Es ist eine Vergrößerung des Formats, nicht der Gestaltung. Und je mehr er dann später versucht, das äußerlich Dramatische mit einer Kunst zu verbinden, die ihrer ganzen Art nach der Idylle gehörte, um so klaffender wird die Differenz. Prud'hon hatte diese dramatische Wucht, aber er verfuhr haushälterisch damit, im Bewußtsein seiner Grenzen. Böcklin wagte sich an Dinge, die nur der Kraft rein malerischer Genies wie Rubens, denen die blitzschnelle Gestaltung flüchtiger Visionen gegeben ist, gelingen konnten. Aber er dachte nie an die Vision; sein Ehrgeiz war, Phänomene zu geben.

Die Würdigung der Böcklinschen Erfindung ist einigermaßen heikel, weil es zu vermeiden gilt, mit den Toren verwechselt zu werden, die gegen die Berechtigung der phantastischen Schöpfungen des Künstlers prinzipielle Dinge vorbringen. Ein lehrreiches Buch hat vor kurzem u. a. diese Irrtümer gesammelt und widerlegt[1]. Mir liegt nichts ferner, als an dem Realismus der Geschöpfe Böcklins zu rütteln, und es scheint mir unbegreiflich, wie andere nicht daran glauben können. Die Phantasie Böcklins anzuzweifeln, ihr die Kraft abzusprechen, Dinge mit einer Schärfe zu fassen, als wären sie wirklich, scheint mir der Evidenz ebenso ins Gesicht zu schlagen, als wenn man vor einem lebenden Wesen an der Realität zweifeln wollte. Diese Dinge sind zum Greifen wahrhaftig, sie leben allen Erfahrungen der Naturwissenschaftler, die uns nichts angehen, zum Trotz. Was dagegen einzuwenden ist, ist just dieses Leben.

Böcklin ist der schreiendste Naturalismus. Denn das, was wir so nennen, ist doch wohl nicht allein das nackte, glatte Konterfeien der Dinge, die wir kennen, sehen oder umfassen können, sondern jede Darstellungsart, die keine andere Absicht mitbringt, als ein Gesehenes möglichst getreulich darzustellen, so daß es wie die Wirklichkeit erscheint. Dabei leuchtet ein, daß es uns sehr gleichgültig sein kann, ob der Autor wirklich gesehen hat; es ist schlechterdings unmöglich, allen Orientmalern nachzulaufen, um ihre Beobachtungen zu kontrollieren. Es genügt, daß das Geschaffene wie die Wirklichkeit erscheint, ohne etwas anderes zu geben, um zum Naturalismus gerechnet zu werden.

Die Wirkung naturalistischer Schöpfungen ist um so langweiliger, je bekannter uns die Vorbilder sind. Das Interesse beginnt, wo wir neue Dinge kennen lernen, z. B. die Vergrößerung eines mikroskopischen Abbilds der Infusorien oder eines Schnitts in die Epidermis, die Abbildung einer merkwürdigen Gesteinsbildung oder eines Mammutknochens. In die Betrachtung solcher Dinge fließt auch unser ästhetisches Empfinden mit hinein, ebenso wie wir es mit in den Wald oder auf die Berge mitnehmen, als Maßstab unserer Lust- und Unlustgefühle.

Dieser Art ist annähernd unsere Empfindung vor den Böcklins. Man findet Abbildungen erstaunlicher Wesen, die unsere Kenntnis von dem Leben auf unserem Planeten in überraschendem Umfang erweitern. Gleichzeitig sind diese Wesen so

---

[1] Hermann Popp: Maler-Ästhetik, Straßburg, Heitz, 1902.

geartet, um gewisse traditionelle Vorstellungen, die der Mensch mit der ihn umgebenden organischen Welt verbindet, in ganz bestimmter Weise zu steigern. Die meisten Menschen empfinden vor einer Riesenschlange in ihrem Käfig, vor einem Hippopotamus, vor einem Walfisch, vor einem Elch u. s. w. ein schwer bestimmbares, aus Neugierde und Grauen gemischtes Gefühl, das für jedes dieser selten gesehenen Tiere eigene, mystische Vorstellungen dichtet, die im gegebenen Fall mit der Deutlichkeit sinnlicher Reize wiederkehren. Man könnte bei der Gemeinsamkeit dieser Vorstellungen Klassen von Empfindungen konstruieren, wenn wir für diese Tiermystik genügend Worte besäßen. Sie läßt sich unvergleichlich leichter im Bilde darstellen.

Damit operiert Böcklin. Das Betroffenwerden vor seinen Werken verwechselt der Empfänger, weil es stark ist, weil es diese Mystik auslöst, mit künstlerischen Empfindungen. Der Schreck, den er spürt, wenn er den Prometheus in den Wolken entdeckt, wird ihm, nachdem er überstanden ist, zu einer künstlerischen Freude. Dazu laufen in dem Naiven allerhand anthropomorphische Gelüste mit, Reaktionen des Alltagsmenschen, individuelle Befriedigungen, die aus ihrem Verständnis für Personifikationen Genugtuung ziehen u. s. w.

Mit der Kunst hat das annähernd so viel zu tun wie die Riesenschlange mit Phidias.

Ich betone: annähernd. Böcklin ist, wie anfangs gezeigt wurde, nicht gleich dieser Naturalist gewesen, und in den meisten Werken vermischen sich diese rohen Effekte mit Wirkungsversuchen künstlerischer Art, wie etwa seiner Verteilung der Massen im Abschluß des Bildes u. s. w. Aber diese entschädigen nicht immer, und sie allein, verbunden mit der reichen Wahl der Mittel, die — zum Glück für weniger phantastisch veranlagte Leute — noch weniger erschöpflich ist als die Phantasie von hundert Böcklins, könnten entschädigen.

Denn erst, wenn die eitle Fleischeslust gestorben ist, die an dem Physischen, sei es nun gedacht oder gesehen, klebt, anstatt es zu beleben, kann die Kunst ihre Schwingen entfalten. Auch sie lebt, ja sie wirkt nur durch Leben, sie liebt die Natur, die uns umgibt, sie schafft nach ihr, aber nicht um sie, sondern um sich selbst zu entdecken. Vom Geiste, nicht vom Körper, vom Sinn unserer Sinne, in der Schöpfung an intellektuelle Regeln gebunden, entnimmt die Kunst nicht der Natur, sondern ihrem eigenen Kosmos und sie bricht nie das Gesetz ohne sich zu zerstören. Nichts Unverständliches verbindet sich mit künstlerischer Gestaltung, nichts Unerklärliches wie in der Natur, wo wir zu deuten haben. Klar und simpel wie ein Rechenexempel baut sie ihre Träume, ohne Phantasie, ohne Willkür. Und nur durch die Vollendung, durch die Eroberung der einen Lösung von Milliarden, zeigt sie uns ihre Willkür, ihre Phantasie und alles was Namen hat. Dann erst steigt sie hinauf, über alles hinaus, was die Natur erschaffen hat und freut uns, weil es dem Geist gegeben ist, über alle Biester zu herrschen, weil wir die stolze Fähigkeit haben, uns selbst zu Schöpfern, zu Göttern zu machen.

Zeitschrift Pan 1898. Vierter Jahrgang No. I. u. a.

Böcklins Kunst sinkt wie die Produktion aller Menschen, die mehr der physischen Kraft als dem Intellekt vertrauen, zusehends mit dem Alter. Die Aufgaben, die er sich stellt, gelangen zu seinen Fähigkeiten in ein immer schreienderes Mißverhältnis. Keine Decadence, auch wenn man an die schlimmsten Epochen der Kunstgeschichte denkt, hat je solche barbarische Dinge geschaffen wie die „Cholera" und dergl. Auch von diesen Werken sind Entwürfe vorhanden. Sie sind fast schlimmer als die Bilder. Man erfüllte seinerzeit[1] eine dankenswerte Pflicht, diese Sachen nicht der Öffentlichkeit vorzuenthalten, denn man gelangt, wenn anders nicht, an ihnen zu einer darstellbaren Würdigung der Gemälde des Malers. Böcklin verwischt nämlich, so paradox es klingen mag, auf dem Wege vom Entwurf zum Bild die in die Augen fallenden schreiendsten Mängel — wie früher die Vorzüge —, indem er sie ins Große überträgt. Bei dieser Vergrößerung verfährt er wie jeder Monumentalmaler, indem er gewisse Details unterdrückt. Der Zufall spielt ihm andere in die Hände, deren unvorhergesehene Dazwischenkunft überrascht. Er wählt mit großer Sicherheit und Unverfrorenheit das Format, appliziert ihm ein ungeheuerlich farbiges Kleid, das aus den besten materiellen Mitteln der Alten hergestellt ist, und versucht so einen Eindruck von Kraft hervorzurufen, für den er die denkbar geeignetsten Gegenstände mit erstaunlicher Phantasie erdichtet. Aber das schlimme Gerippe des Ganzen wird dadurch nicht besser, es wird schwieriger übersichtlich, ungeheuerlich kompliziert. Es steckt vor allem in diesem farbigen Mantel, in einem Theatereffekt, der um so stärker wirkt, als der gute Glaube des Spielers, das Naive des Vortrags, in die Augen springt.

Jeder Verehrer Böcklins lächelt, wenn man der Farbe Böcklins zum Beispiel die Maréessche gegenüberstellt, selbst wenn man nicht die eine der anderen vorziehen, sondern die gleiche Entfernung beider vom Ziele zeigen möchte. Aber mancher moderne Deutsche findet es auch natürlich, daß man reine Koloristen neben Böcklin hängt. Und das ist das vollkommen Unbegreifliche, das mich vor allen sicher recht lobenswerten Versuchen der jüngeren deutschen Kunstfreunde, der modernen Koloristik näher zu kommen, mit unbegrenztem Mißtrauen erfüllt. Dieselben Menschen, die sich im obersten Stock der Nationalgalerie in Berlin an dem herrlichen Manet begeistern, die jeder Zweifel an ihrer Ehrlichkeit mit Recht beleidigen würde, die wirkliche Freude an dem Eigentlichen in Manet haben und es auszudrücken verstehen, verrichten nachher unten vor der Pietà Böcklins ihre Verehrung. Just vor der Pietà! vor der entsetzlichsten Farbenwahl, auf die Böcklin je gefallen ist! — Ist es nur die gedankenlose Reverenz in der Kirche vor dem Heiligenbild, die der Gewohnheit entschlüpft, auch wenn man nicht mehr glaubt, oder ist es wirklich der rote Lappen, der, weil er rot ist, die alten Gelüste entfacht?

Aber was kümmert uns die Farbe! Es stände schlimm um die Malerei, wenn sie uns nur diente, hübsche Farbenkombinationen aus ihr abzulesen. Böcklin könnte diesem Bedürfnis noch schlimmer ins Gesicht schlagen und doch ein großer Künstler sein. Wenn er uns Bilder gäbe, wirkliche Bilder, nicht Abbilder, von außen her gewaltsam auf die Leinwand gezerrt, nie gemalt. Wenn er uns

[1] Pan, IV. Jahrg., Heft 1.

Symbole zeigte, die von ihm etwas verraten, nicht von den Schemen, mit denen er zu symbolisieren sucht. Wenn die Kraft, der er folgt, wieder Kraft würde, weiter wirkte, wenn der verschwenderische Apparat einmal dahin führte, die Leinwand zu bewegen, und die Sinne einmal etwas fänden, das sie forttragen könnten. Vielleicht lebt, was er malt, aber wir leben nicht davon. Der Lärm in seinen Bildern weckt die Neugier, Bruchstücke großer Phrasen, die von weitem wie Offenbarungen klingen, verlocken, näher zu kommen. Hier werden große Dinge geplant, ein Mensch will in der Kunst der alten Meister zu den Heutigen sprechen. Um so schmerzlicher enttäuscht der kleine Zweck des großen Lärms, die Hilflosigkeit des prahlerischen Gepränges. Man glaubte starke Lebensregeln zu hören und findet geschwollene Theatermimik.

Diese Malerei ist wie ein alter Meister gemacht. Böcklin hat den Vitruv, den Theophilus studiert, hatte den Trattato von Leonardo, den von Armenino und die Rezepte Vasaris im Kopfe, ja, er hat nach sicheren Nachrichten sogar Pettenkofers Erfahrungen in sich aufgenommen. Er gewann, und das ist kein geringes Verdienst, wirklich die Diagonale aus allen Tafelbereitungen der Alten und zeigte den Heutigen Mittel und Wege, die Bilder unverwüstlich zu machen. Seine Gemälde werden noch bestehen, wenn von Manet, von Renoir und von Cézanne nicht ein Fetzen mehr übrig ist. Um so schlimmer für die Leichtsinnigen, die nur an die Gegenwart dachten. Um so besser für die Zukünftigen, die Manet, Renoir und Cézanne nicht mehr brauchen werden, und die in Böcklins Tafeln eine der merkwürdigsten Kuriositäten einer wunderreichen Zeit anstaunen werden. Nach unendlichem Hin- und Herurteilen für und gegen Böcklin im Lauf der Generationen, deren Wandlungen nur dauerhafte Bretter widerstehen, wird eine Zeit kommen, die sich wirklich freut, ihn zu haben, weil er Dinge erfand, zu denen schon die nächste Zeit keine Muße mehr finden wird, und die, wenn sie einmal da sind, wert sind, erhalten zu werden.

Nur das „Böcklinsche“ wird nicht bleiben, und es liegt keine Veranlassung vor, es zu wünschen, und wenn man es auch wünschte, es kann nicht bleiben, weil ihm, so dauerhaft auch die Farbe auf dem Holze klebt, die Eigentümlichkeit fehlt, sich so mit dem Sinne zu verbinden, wie die vergänglichen Cézanne, die Renoir und die Manet.

Die Farbenlehre, die der brave Schick seinem Meister abgelauscht hat, wäre gut und schön, wenn sie nicht immer dazu diente, Kulissen zu malen, und lieber wäre uns, wenn er statt der ewigen Rezepte uns eine einzige wirkliche Schöpfertat nachgewiesen hätte, wäre sie auch mit Mineralien zustande gekommen, vor denen sich der alte Armenino noch im Grabe umdrehen würde. Davon aber ist in den recht reichlichen Aufzeichnungen nichts enthalten. Hingegen findet man ein paar Urteile über einige ältere Maler, wie Veronese, und einige Jüngere, wie Feuerbach, die, wie ein gebildeter Pariser von einem ähnlichen Urteil Coutures über Delacroix sagte, die Grenzen gewöhnlicher Komik übersteigen.

Es ist nichts häßlicher, als an der Volkstümlichkeit anständiger Künstler zu rütteln, und ich wiederhole hier nicht gern, was ich des öfteren an verschwie-

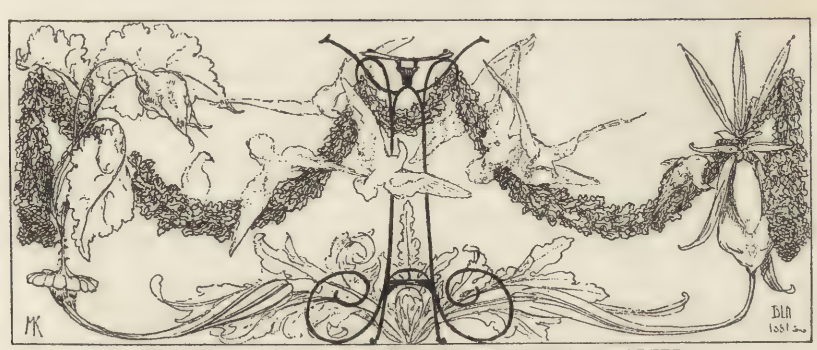
generen Stellen gesagt habe. Es gehen so wenig nicht Gemeine in den Schoß des Volkes, daß man jeden Fall segnen soll, auch wenn er nicht nach dem eigenen Gusto scheint. Und Böcklin war nichts weniger als gemein und hat genug daran zu tragen gehabt. Aber hier handelt es sich nicht um Böcklin, sondern um den ganzen Rest, und die Rücksicht auf den einen würde zur Gewissenlosigkeit gegen alle. Wie ein Block liegt Böcklin vor der Zukunft, er, der gewiß dazu beitrug, manche lastende Vergangenheit von unseren Schultern zu schütteln. Er war vielen die Leiter in Gefilde der Seligen, aber jetzt hängt sie an unseren Flügeln wie ein schwerer Koloß und droht uns tiefer zu ziehen, als wir je waren. Es gab den Weg an ihm vorbei, oder über ihn weg in eine vernünftige Kunst für klare Sinne und starke Gehirne. Er läuft uns nach, nicht nur die drei Treppen in den obersten Stock der Nationalgalerie, auch unten in die nächste Nachbarschaft, wo die Deutschen hängen, von denen ich erzählen werde, und wo andere hängen möchten, wenn Platz wäre.

Los von Böcklin! Nicht weil er deutsch ist! es gibt deutschere Deutsche! — Nicht weil er Gemüt hat! es gibt gemütvollere Leute! — Nicht weil er dichtet! es gibt größere Dichter!

Weil er, wie man ihn heute hat, die Vergangenheit, gerade die deutsche, das Größte unserer alten deutschen Meister verleugnet, und weil er die Zukunft, die ein Goethe erhoffte und für die unsere Besten fielen, mit seinen blanken Brettern vernagelt; weil es keine Entwicklung mit ihm gibt, wenn man sich nichts weismachen will.

Liebt lieber Ludwig Richter — das kann nichts schaden —, liebt Genelli — das kann euch sogar helfen —, liebt meinetwegen Cornelius — das tut ihr doch nicht! Liebt Schwind und Rethel! Und wenn euch kräftigere Nahrung nottut, so nehmt Feuerbach, nehmt Marées, und ich werde gleich noch ein paar Dutzend andere nennen.

Erst wenn alle anderen, die das Notwendigste bringen und daher den Vortritt haben, so aufgenommen sind, wie heute Böcklin, dann kann man wieder raten, auch diesen nicht zu vergessen, der ihr Genosse war.



MAX KLINGER, AUS DEN „RETTUNGEN OVIDISCHER OPFER".
NACH DER ZEICHNUNG IM PAN



KLINGER, RADIERUNG AUS AMOR UND PSYCHE

ADOLF HILDEBRAND

ADOLF HILDEBRAND

Als brauchte man eine neue Sprache, um etwas neues zu sagen!
A. Hildebrand.

Ein wesentlicher Teil des Maréesschen Ideals war ein Bildhauerideal. Man beginge das größte Unrecht, wollte man daraus folgern, daß er etwa die Grenzen beider Künste in dem Sinne der indifferenzierten Winckelmann-Lessingschen Anschauung verkannte; nichts ist der Wahrheit mehr entgegengesetzt. Marées war im Instinkt nur Maler, die Hand, die mit dem Pinsel schafft, war ihm angeboren. Die merkwürdige Beziehung zwischen ihm und modernen Franzosen folgern wir aus seinem tiefen Instinkt für alles rein Malerische, aus seiner Anlage, die Idee in den Stoff zu bringen, ohne sie vorher zu Gedanken zu formulieren; einer Gabe, die den Deutschen selten, den Franzosen fast immer gehört. Aber er war nicht nur Instinkt, und in dem Ringen des Instinktes mit dem starken Bewußtsein von den Forderungen der Monumentalmalerei fehlte ihm die Waffe praktischer Erfahrung. Er suchte sich als Hilfsmittel gewisser Bedingungen der Plastik zu bedienen und unterlag dabei den uralten Versuchungen der Deutschen.

Wenn das Plastische im Bilde entscheidend wäre, müßten die Deutschen für die Plastik geboren sein. Jedes echte deutsche Bild ist ein imitiertes Relief, von Dürer und Cranach bis zu Schwind und Rethel. Daraus könnte man schließen, unsere Landsleute müßten gute Bildhauer sein. In der Tat hat die deutsche Skulptur, nachdem sie in Schlüter einen Riesen des Barocks, unseren Pierre Puget, hervorgebracht hatte, bis zum Auftreten der großen Maler des neunzehnten Jahrhunderts die Oberhand behalten. Sie meißelte selbst in der Zeit, da auf der einen Seite die berückende Grazie Pigalles, des Lieblings des großen Amateurs von Sanssouci, in aller Erinnerung war, auf der anderen der Geist Winckelmanns jede nationale Regung beherrschte, echte deutsche Bildwerke. Unser großer Schadow hat in der Hauptstadt Preußens eine Atmosphäre von Liebenswürdigkeit geschaffen — Schinkel baute den Rahmen —, die aller Stolz auf die Entwicklung Berlins nur mühsam ersetzt, und es fällt schwer, nach den beiden süßen Prinzessinnen in der Nationalgalerie der männlichen Ahnenreihe im Tiergarten mit

derselben Verehrung zu gedenken. Wie viel würdiger wußte selbst der trockene Rauch solche Aufgaben zu lösen, wenn man ihn gewähren ließ. Es war besser gemacht und sehr viel gemütlicher.

Man kann eine ganze Reihe respektabler Namen aufstellen, und brächte man von ihnen zusammen, was jedem eigentümlich ist, so würde man sicher erstaunt sein, wie viel tüchtige Bildhauer wir in der Zeit besessen haben, die uns vor zwei Jahrzehnten wie eine Wüstenei erschien. Nur eins fehlte ihnen allen mehr oder weniger: persönliches Gefühl für den Stoff. Sie machten geistvolle Stilisierungen nach eigenem oder fremdem Muster, sie überwanden in ihrer Art die bewußten lokalen Schwierigkeiten; sie verstanden dem Bildnis der Verehrung persönliche Züge zu geben und den Esprit des Bestellers zu verbessern. Nur gaben sie keine Muster, an denen man die Grenzen, nicht ihrer Persönlichkeit, sondern der Plastik zu erkennen vermag, Muster, die uns heute dienen könnten, wo nichts so sehr als diese Erkenntnis nottut. Die große Entdeckung der unsterblichen Reste der Alten, an der deutschen Forschern, Laien und Künstlern, unserem Ehrgeiz und unserem Gelde so großer Anteil zufiel, die uns noch vor kurzem eins der herrlichsten Denkmäler geschenkt hat, das Berlin vor jeder Stadt der neuen Welt auszeichnet, diese riesige, fast deutsche Tat, die alle nur erdenkbaren Früchte trug, hat bei uns ihre natürlichste Folge verfehlt. Die Erkenntnis, die in den Elgin Marbles und wenn weniger rein, dafür fast noch überzeugender in dem Pergamonaltar den Raum zu erschüttern scheint, so mächtig tönt ihre Sprache, hat entscheidend nur ein Deutscher vernommen, — und dieser erfuhr sie in einem Künstleratelier, in dem gemalt wurde und dessen Besitzer niemals in London, noch in Pergamon war. Man kann sich damit trösten, daß die Londoner noch weniger mit ihrer Gabe anzufangen gewußt haben.

Man darf Hildebrand nicht zu den Schülern rechnen, die sich in den siebziger Jahren um Marées sammelten. Die beiden trafen sich schon 1867 in Rom, als von einer bewußten Realisierung der Maréesschen Aufgaben noch keine Rede war. Wohl aber wurde dem Zwanzigjährigen das Beispiel einer Persönlichkeit, die sich intellektuell mit ihrem Beruf auseinanderzusetzen gedachte, zur entscheidenden Lehre. Sie lebten hier, dann in Deutschland und schließlich wieder in Italien zusammen, Fiedler machte den dritten, und es kann diesem Manne nie genug gedankt werden, daß seine Hilfe Hildebrand jahrelang stützte. Zuweilen fragt man sich, was aus Marées und Hildebrand ohne diesen Freund geworden wäre, so vereinzelt war sein ruhmvolles Eintreten. Sie trennten sich, als Fiedler und Hildebrand heirateten, ohne deshalb aufzuhören, treue Freunde zu bleiben. Die eigentliche Ausbildung der Eigenart gelang auch Hildebrand in der Einsamkeit.

Man muß eher einen Mitarbeiter an denselben Problemen, als einen Schüler des älteren Freundes in Hildebrand sehen. Er war der Glücklichere. Er hielt sich bis zu einem gewissen Grade an die Alten, wie an einen äußeren Kodex, der ihn vor Straucheln schützte, während der Freund nur seiner Natur und dem inneren Kodex folgte, der sich erst unendlich langsam bildete. Hildebrands Naturauffassung war natürlicher und einfacher, sie verlangte unter allen Umstän-

den eine Gestaltung, die der Naturstudie nicht widersprach und die den Rhythmus nur so weit zuließ, als er ohne entschiedene Beengung natürlicher Formen zu geben war. Marées machte rücksichtslos einen Arm, ein Bein länger oder kürzer, wenn es seine Mathematik erforderte, und vergaß zuweilen, daß diese Übertreibungen wiederum andere zur Folge haben mußten, um im Stil zu bleiben, ein Stil, dem seine trotz alledem ehrliche Naturerkenntnis widersprach. Der Bildhauer war dem Maler überlegen, weil er von Anfang an eine Kunst hatte, an der er konsequent zu arbeiten vermochte, während der Maler erst sozusagen eine Kunst schaffen mußte, um dann erst seinen konkreten Anteil an ihr zu formen. Marées war sein eigener Lehrer und Schüler in einer Person. Hildebrand fand in den Resten der griechischen Skulptur in Italien ein unsterbliches Beispiel, das reiner Wahnsinn gewesen wäre, zu übersehen; er konnte fortsetzen, was Phidias, Skopas, Praxiteles begonnen hatten. Die Alten gaben ihm ein strenges Gymnasium, während der Freund an der Verirrung der Entwicklung der Malerei zu tragen hatte, war dieser doch selbst ursprünglich das Resultat einer den Griechen diametral entgegengesetzten Kunst. Für Marées' Aufgaben hatte auch Italien keine Vorbilder.

Hildebrand zielt auf nichts weniger als den Ruhm eines Revolutionärs. Sein Werk entsteht aus dem Sichbesinnen einer reichen und gesunden Natur auf eine Norm, geeignet das Glück zu nützen, wenn es sich bietet und sich noch sicherer gegen das Unglück zu wahren. Sein Gesetz ist das aller Plastik. Es handelt nicht von sentimentalen Dingen, sondern von Maßen, Licht und Schatten und ist einfacher als er es selbst formuliert hat. Wie man es anwendet, entscheidet. Hildebrands Temperament ist das Unverhohlene der Wirkungsverhältnisse nicht gelegen. Wie seine Vorliebe für Griechenland nicht den Primitiven, sondern etwa Skopas und den Späteren gehört, so versucht er auch die eigene Kunst durch das harmonische Zusammenspiel vieler Wirkungen zu erreichen, an denen die Schärfe der Richtung im einzelnen nicht hervortritt. Zuweilen scheint die Bearbeitung der Flächen allein den Zusammenschluß zu ergeben, jedenfalls ist sie bei allen Werken von entscheidender Bedeutung. Man kann sich nie eine Hildebrandsche Plastik, die für Stein bestimmt ist, in Bronze denken, ohne daß sie durch diese Übertragung verunstaltet würde. Mathematische Bestimmungen entscheiden natürlich auch hier den Aufbau und je versteckter sie scheinen, desto komplizierter sind sie in Wirklichkeit. Ein Bruchstück bei Marées, das er durch Überarbeiten gänzlich verdarb, zerstört trotzdem nicht das Ganze, Hildebrand dagegen bedarf aller seiner Mittel um zum Ziele zu kommen. Als er seine Figur des Straßburger Brunnens allein ausstellte, ohne den Aufbau und noch dazu in falscher Höhe, beging er einen Mißgriff, den viele Betrachter ungerechterweise dem Werte des Werkes anrechneten. Bei allen Monumenten, die er uns bis heute gegeben hat, ist die Architektur unentbehrlich. Dem Barberinischen Faun raubt die falsch ersetzte Plinthe eine Spur seines Wertes. Bei Hildebrand, der mit größerer Bewußtheit allen Verhältnissen nachgeht, könnte ein solcher Irrtum in einem anscheinend geringfügigen Detail verhängnisvoll werden. Man stelle den

Wittelsbacher Brunnen eine Nuance tiefer, oder ändere die glänzend getroffene Masse des Zentrums, und die Wirkung wird vollkommen verdorben. Schon wenn man, wie Georg Hirth einmal in Erwägung zog[1], den Stein polierte, wäre der Eindruck ganz anders und nicht zum Vorteil des Werkes. Wir besitzen in dem schmucklosen Grabmal des Fürsten Radali in Heidelberg eine echt Hildebrandsche Leistung, obwohl dabei keinerlei Skulptur verwendet ist; und die Reiterfigur des Prinzregenten, des zukünftigen Monumentes vor dem Kunstgewerbe-Museum in München, wird, so unabhängig sie erscheint, erst durch die Beziehung zu dem Bau, der den Hintergrund bilden wird, ihre volle Schönheit erhaten.

Viel mehr diese Ordnung der Verhältnisse, als unmittelbare Vorbilder der Plastik hat Hildebrand bei den Alten gewonnen, und dies Abstrakte seiner Beziehungen zu ihnen bewahrt ihn vor allen Gefahren des Archaismus. Trotz der merkbaren intellektuellen Schöpfungsart wirkt Hildebrand nie als Eklektiker. Ja, er erscheint den Griechen gegenüber immer als der Germane, den ein letzter Rest des alten Barbarentums abhält, in dem geschmeidigen Gewand der anderen Rasse zu verschwinden. Vielleicht ist er das einzige Beispiel einer glücklichen Durchdringung des uns sonst unnahbaren Elementes. Er erreichte es durch die klare Erkenntnis, die hinter Donatello immer die Architektur erblickte und mehr auf sie zielte als auf das Unnachahmliche der individuellen Gestaltung. Als man im Jahre 1889 den ungeheuerlichen Berlinismus beging, seinen Entwurf für das Kaiser Wilhelmdenkmal abzulehnen[2], brachte man die Haupstadt um die einzige Gelegenheit, eine würdige Monumentalarchitektur zu erhalten, die vielleicht das Schicksal Berlins in glücklichere Bahnen geleitet hätte. In der Renaissance pflegten solche Leute das Bild einer Stadt zu gestalten. Welches unsterbliche Verdienst ließ sich der Kaiser entgehen, als er, dem sonst nicht der Mut zu rücksichtslosen Taten fehlt, unterließ, mit einem Federstrich den würdigsten und größten deutschen Monumentalkünstler an dem Schmuck der Hauptstadt zu beteiligen, für den man so viel Geld seit fünfzehn Jahren verschwendet. Eine einzige Tat solcher Erkenntnis hätte den Ruhm monarchischer Macht, der allein solche Beeinflussungen der Kunst zu Gebote stehen, auf lange Zeiten hinaus gesichert.

Vor dem Architekten — in sehr weit genommenem Umfang — tritt der Bildhauer in Hildebrand einigermaßen zurück. Man muß eine Menge Dinge, auf die man sonst etwas hielt, zurückdrängen, um seinen Einzelfiguren näher zu kommen. Wir sind solche klare Kunst, die um jeden Preis die träumerische Art verschwommener Schatten vermeidet und von jedem Standpunkt aus ebenmäßig bleiben will, nicht mehr gewohnt. Es geht einem vor dem sehr ruhigen jugendlichen Mann in dem Leipziger Museum wie dem gehetzten Menschen, der soeben ein wildbewegtes Drama gesehen hat, das tausend komplizierte Gedanken und die widersprechendsten Strömungen in ihm geweckt hat, und nun eine Sonate anhören soll,

[1] Georg Hirth, Wege zur Kunst. Verlag der Jugend, 1902, S. 374.

[2] In der Monographie von A. Heilmeyer (Velhagen & Klasing) sind zwei Ansichten des Entwurfs erhalten; gleichzeitig hat der Verfasser dankenswerterweise die ungeheuerlichen Kritiken konserviert, die damals den Abfall Hildebrands begleiteten. Heilmeyer sieht mit Recht in dem Monument einen Anschluß an die alte Schinkel-Tradition Berlins. Man könnte hinzufügen, daß damit vermutlich Schinkel weit überboten worden wäre.

die nicht neu und nicht alt ist. Bevor die Musik ihre Beruhigung beginnt, scheinen dem Unglücklichen alle Gedanken und Stimmungen wie unförmliche Griffe aus dem Leibe herauszuwachsen, die nach der anderen Art verlangen, die man soeben gesehen hat, an die man sich mit der größten Anstrengung gewöhnt hat wie man sich an fremde Rauschmittel gewöhnt. Dieser hier scheint überhaupt nicht berauschen zu wollen und der Beschauer empfindet das fast als eine Geringschätzung seiner heiligsten Empfindungen. Es ist ihm, als ob alle anderen Dinge überhaupt kein Interesse verdienten, und diese Ruhe, an der er sich erkältet, statt zu genießen, wird ihm ärgerlich! Und freundlich kommt dann der Wirt und glättet des übelgestimmten Gastes unförmliches Verlangen.

Oder vielmehr, man bleibt seinem Schicksal überlassen, die Musik geht gelassen weiter, sie hat nichts mit dem Gehörtwerden zu tun, und ob du sie hörst, ist lediglich deine Sache.

Man hat es heute nicht leicht, wenn man überhaupt etwas von den Modernen haben will. — Die Kunst ist vielleicht keine weniger kostbare Sache als früher, ja sie scheint eher wertvoller. Der Effekt ist lokalisiert und er drückt uns an der Stelle, wo er uns trifft, wir hinken nach der Kunst.

Es finden sich in jeder Kunst Leute, die wieder ganz gerade gehen möchten; in Deutschland ist das Bedürfnis am stärksten in der Poesie. Dehmel nannte es mal das Unpersönlichkeitsbedürfnis, aber meinte es in dem allgemeinen Sinne, der nichts von dem eigentlich Formalen sagt, resp. mit dem, was davon handelt, nur die Folge, nicht die Ursache trifft. Und er irrt wie jeder Künstler, wenn er das Ziel in einem sichtbaren Ausgleich zwischen Persönlich und Unpersönlich erblickt [1]. Die Persönlichkeit hat an sich gar nichts mit der Kunst zu tun, sie ist ein Notbehelf; je weniger man davon sieht, desto besser. Auch was die landläufige Kritik mit „Persönlich“ bezeichnet — ein Attribut, das ungefähr alles sagt und daher in der deutschen Kunstbeschreibung eine ungeheure Rolle spielt — ist eigentlich das Gegenteil von dem Sinn des Wortes. Sie nennt eine Sache unpersönlich, die wir nicht künstlerisch erkennen, der unserer Schätzung nach die Eigentümlichkeit fehlt, sich uns und anderen mitzuteilen. Persönlich wird ihr das Werk, in dem der Autor der Wesenheit des Werkes tiefer nachgeht, d. h. von seiner Persönlichkeit zugunsten des Werkes opfert. Dehmel nennt es Liebe.

---

[1] „Je mächtiger ein Kunstwerk uns dieses allumfassende Gefühl (des Unpersönlichen) zum Eindruck bringt, um so ausdrücklicher darf und muß — schon um des technischen Gleichgewichts willen — auch die persönliche Art des Künstlers zum Vorschein kommen.“ Warum? Sie muß dabei sein, weil eine Schöpfung immer einen Schöpfer haben muß und eine unpersönliche Schöpfung nicht denkbar ist, aber es ist nicht einzusehen, warum sie zum Vorschein kommen muß, am wenigsten des technischen Gleichgewichts willen. Wir können den Vorschein nicht verhindern, aber es ist nichts weniger als ein Postulat der Ästhetik. Auch die Umkehrung, daß „man ohne jenes Unpersönliche die menschliche Selbstentblößung der Schaffenden, diese völlig grundlose Offenherzigkeit in seelischen wie leiblichen Dingen, die jedem ursprünglichen Kunstwerk eignet, nur als die mehr oder weniger unverschämte Aufdringlichkeit von Marktschreiern empfinden würde“, ist eine nicht begründete Generalisierung eines Einzelfalles. Selbst der Einzelfall ist nicht überzeugend. Dehmel wäre ohne diese grundlose Offenherzigkeit nicht kleiner. Seine Größe steckt in der tiefbegründeten Offenherzigkeit, die den Begriff des Persönlichen so weit ausdehnt, daß man ihn ebensogut Unpersönlichkeit nennen kann, und nur wo dies zutrifft, ist er vollendet. Recht hat er und es ist ein sehr schönes Wort, daß „jede Überschätzung der Persönlichkeit eine Unterschätzung der Kunst bedeutet“.

Hildebrand verwirklicht ein rationelles Kunstideal. Sein Werk kondensiert die vollkommene Erfahrung der räumlichen Vorstellungen in einem streng logischen Geiste. Seine Bedeutung in der heutigen Kunst kann kaum hoch genug bemessen werden, und wir sind sicher unfähig, ihn vollkommen zu würdigen, weil uns alle Momente, an die sich seine Schöpfung wendet, abgehen. Wir stehen in einer Entwicklung, die aller Logik vor den Kopf schlägt und groß ist, nicht infolge des Impulses, der sie treibt, sondern trotzdem. Ihre Anstrengung erscheint so bedeutend und symbolisiert so sehr unser eigenes ungeordnetes Ringen, daß der Verzicht auf Teilnahme Verzicht auf uns selbst bedeuten würde. Die Teilnahme aber zieht uns in einen Wust von Kompromissen, deren unentwirrbares Gestrüpp uns schließlich jeden freien Ausblick nimmt und zum Zwecke wirkt, was als Veranlassung verwerflich war. In diesem ungeheuerlich bewegten Meer von Schein ist die ganz klare Erscheinung Adolf Hildebrands eine Beschränkung. Der Mangel an gewohnten Lappen, in die sich unsere Armut hüllt und die er stolz verschmäht, macht uns frösteln. Weil er den Sinn in sicher vorgezeichnete Bahnen leitet, nichts der phantastischen Deutung anheim gibt und lieber verzichtet, wo die deutliche Formulierung nicht gelänge, erscheint er aller der Eigentümlichkeiten bar, die wir an unseren Lieblingen verehren. Ein Zeitalter, das den Entdeckern der „Realitäten in der Magie des Traums“, wie Dolent einmal sagte, begeistert folgt — und wer möchte sich ausschließen! —, das glücklich ist, mit ein paar gebrochenen Worten, Linien, Flächen Fragmente unseres Bewußtseins zu skizzieren, wo Risse zu Perspektiven werden, schaudert vor Hildebrands strenger Formel zurück, wie Huysmans vor dem Menschen, den er essen sah. Und wenn es uns gelingt, die Formel zu diskutieren und sie als heilsame Hygiene zu begreifen, kaum wird uns, trotz all unserer Differenziertheit, das eigene Verhältnis bewußt, in dem sich Hildebrand persönlich zu ihr befindet. Wir übersehen leicht in dieser alten, neuen Welt den Reiz des Einzelfalls, den Hildebrand gestaltet und daß die starke selbstgewählte Beschränkung das Spiel der frohen Phantasie kaum behindert. Aber diese Phantasie wünscht mehr als das Lob des Amateurs. Eine spätere Zeit wird die neueren Rodins in die kostbaren Vitrinen der Museen stellen, auch das, was er nicht für sie machte, und alle Zeiten werden die Welt in Anbetung davor finden. Von dem Wittelsbacher Brunnen Hildebrands werden unsere Architekten lernen, die Paläste der Zukunft zu bauen.

Man stelle neben diesen Brunnen Rodins schönste Denkmäler, das für Claude Lorrain in Nancy oder die Bourgeois von Calais. Das ist kein überflüssiges Vergleichungsspiel; erst durch die vollkommene Beherrschung solcher Vergleiche werden vernünftige Schätzungen möglich, und was der Schriftsteller hier dem Leser zumutet, ist nicht so brutal als die Wirklichkeit, die uns in Momenten, wo wir am wenigsten dessen gewärtig sind, nicht mit Worten, sondern mit kompakten Massen vor solche Kontraste stellt. Es gab eine Zeit, wo Rodin kein so großer Gegensatz zu Hildebrand war; man denke an seine frühen Figuren, wie den predigenden Johannes oder den Homme au nez cassé und an den Adam Hildebrands, wo nur Qualitätsunterschiede den Franzosen weit über den Deutschen

stellten. Und während Rodin sich immer mehr von der Einheit der Form entfernt und seine ungeheure Begabung zu wahnsinnigen Aufgaben quält, dringt Hildebrand immer mehr in das tiefe Reich klarer Erkenntnis, seine Kraft wächst mit seiner Erfahrung — wer sollte auf solchen Wegen nicht immer stärker werden! —, und während man bei Rodin den Moment ahnt, wo auch sein Reichtum an übermenschlichen Zumutungen erlahmt, füllt Hildebrand die Schale bis zum Rande und gibt, was er geben kann. Nie fanden sich Selbstzucht und Genie so stark gegenüber. Sicher, was Hildebrand mitbekam, ist nicht der Bruchteil der Rodinschen Begabung, die mit der Materie spielt, der der Deutsche mit eiserner Energie eine Schönheit abringt, die nicht immer interessiert. Nie wird der Reiz des einen das kühle Maß des anderen schmücken, nie das Unvorhergesehene, das Rodin begünstigt, dem anderen Vorteil bringen. Wo Rodin unterliegt, rührt er uns noch zu Tränen, wenn Hildebrand strauchelte, würden wir ihn nicht mehr ansehen. Aber das ist wohl immer unser Los und das unserer Nachbarn gewesen, und wir haben gelernt, damit zu rechnen! Heute sind beide Kämpfer ausgestaltet, wir wissen, was wir von beiden noch zu erwarten haben, das einzelne entscheidet nicht mehr, auch wenn sich ihr gemeinschaftliches Los, das beiden die würdigen Aufgaben von berufener Stelle immer nur spärlich erlaubt, gewaltig änderte. So handelt es sich heute für die Nachkommenden Schlüsse zu ziehen. Das Material ist überwältigend. Hildebrand hat das seine, wie es sich bei ihm fast von selbst versteht, theoretisch niedergelegt. Sein klassisches Kapitel über die Steinarbeit sollte auf den Schulen auswendig gelernt werden. Was er gelegentlich über Architektur geschrieben hat, stellt ihn Viollet-le-Duc zur Seite. Vor der Klarheit seiner Erforschung neigt sich grüßend der Geist Goethes, der hier eine Erfüllung dunkler Ahnungen gefunden hat. Rodin dagegen vermag mit seinen empfindungsreichen Worten nie, die Größe seiner Kunst auch nur anzudeuten und, wo er sie zu umfassen sucht, stellt er sie ins Leere. Seine Bewunderer bleiben ebenso fassungslos vor seinen Werken wie er selbst.

So scheint diesmal das überquellende Gefühl auf seiten des Franzosen, und der Deutsche den Stand kühlen Intellektes zu behaupten.

Es sind zwei Werte, an denen man alles lernen kann. Hier der schmucklose Bau; dort ein Schmuck, würdig einen Feenpalast zu zieren. Gelänge es die beiden zu vereinen, welch wunderbares Werk würde die Welt sehen!

Die Nachfolgerschaft dieser deutschen Generation ist Legion, wenn man auch die dazu rechnen will, die mit den Vorbildern in äußerlichen Beziehungen stehen, zumal wenn man den Kreis um die Anhängerschaft Böcklins und Lenbachs erweitert. Reduziert man sie auf die Nachfolger, denen an einer Traditionsbildung im Sinne Marées gelegen ist, so ist man bald zu Ende. Nur unsere Skulptur scheint das Gewonnene zu behaupten, und ihre Jünger haben

sich von den törichten Warnungen des Naturalismus nicht abhalten lassen, den Weg nach Italien zu wählen, den die Vorgänger gezeigt haben.

Allen weit voraus ist Ernst Moritz Geyger geblieben, dessen Schöpfungen auf eine Epoche größter Blüte deuten, und neben dem man immer das große Genie suchen möchte, dem so große Talente als Begleiter zu dienen pflegen. Ich muß oft an Genelli dabei denken, der in derselben Lage war; natürlich einen gebührend vergrößerten, sehr würdigen und verständigen Genelli. . . . Auch Tuaillon, Hahn und Wrba sind feine Nuancen, und in der Kleinkunst gibt es noch mehr. Es teilt sich und teilt sich in immer kleinere Nebenströme. Man möchte das große Ungeteilte, das unseren Architekten helfen könnte, ihre Monumente zu schmücken. Bruno Schmitz braucht es wie das tägliche Brot. Vielleicht wird es Gaul. . . .

Stuck hat es sich leichter als sie alle gemacht. Von der Selbstzucht Hildebrands ist bei ihm, in seinen Bildern wenigstens, nicht der bescheidenste Ansatz zu spüren. Vielleicht hat sich kein Künstler vor Stuck dem Dionysischen mit weniger geläuterten Händen genähert. Aber, es mußte wohl mal einer seines Schlages kommen, um zu versuchen, wie weit wir schon waren. Er war der erste, der sich sorglos in dem neuen Bette streckte, man kann ihn darum beneiden, und wenn er dabei zuweilen mit den Beinen durch den Boden rutschte, so ist wohl dieser daran schuld. Jedenfalls hat er nie gelangweilt, zumal da nicht, wo er deutschen Dichtern griechische Profile anmalte, er ist überhaupt öfter Humorist gewesen, als ihm bewußt war. Er vulgarisierte alles, was er in die Hand nahm; Lenbach und dessen Ahnen, die würdigen Venetianer; er brachte uns die Griechen in erstaunliche Nähe und machte an der Böcklinschen Kunst das Sachliche deutlich, das übrigens dabei nichts an malerischen Werten verlor. Er war der volkstümliche Künstler für die streitbare Jugend beiderlei Geschlechts, und hat daher auch die ersten Anregungen für die Künstlerdekoration in Deutschland gegeben. Dem Glücklichen schlägt keine Stunde [1].

[1] Ich komme in dem Abschnitt über Deutschland des fünften Buches auf Stuck und seinen Kreis zurück.

KLINGER

El sueño de la razon produce monstruos.
Goya.

Wenn man genau den heutigen Stand der Marées-Tradition in Deutschland erkennen will, ist Klinger bezeichnend, und gleichzeitig trifft man mit ihm die metaphysische Schätzung, mit der ein großer Teil der Gebildeten, die nicht der als entgegengesetzt geltenden Seite angehören, die Kunst betrachten.

Die eigentliche Überlieferung, die nichts so sehr als logisch, d. i. ästhetisch war, scheint hier vollkommen gebrochen, Klinger hat wohl auch nie direkte Beziehungen zu ihr unterhalten. Die metaphysische Kunstbetrachtung dagegen, die Klinger entstehen ließ, ist in den wenigen Jahren fast zu einer Tradition geworden. Sie hat zu vielen bedeutenden Menschen gegeben — wär's auch nur Dehmel — um sie als Bagatelle zu behandeln, sie steckt so tief in allen unseren Äußerungen, und mit ihr verbinden sich so wesentliche Eigentümlichkeiten der Rasse, daß es nicht angeht, leichten Schritts zur eigentlichen Tagesordnung überzugehen, die nichts mit ihr zu tun hat.

Klinger hat unsere Haltlosigkeit Böcklin gegenüber rechtfertigen wollen, nicht wie Stuck mit naiven, malerischen Werken; er hat ihn zu vergeistigen versucht. Dafür war ihm eine tiefe dichterische Begabung verliehen, an der ich heute noch nicht begreife, daß sie nie in einer bedeutenden, geschriebenen Poesie die rationelle Form erhielt. Er scheint, cum grano salis, ziemlich gleichwertig für alle Künste veranlagt; für die Zeichnung, die Radierung, die Malerei, die Skulptur, die Musik, und er hat auch geschrieben. Dieser Wert ist nicht gering. Klinger hat immer sich verständlich auszudrücken gewußt und dafür die geeignete Form gewählt. Als er anfing, strömten die Gedanken so zahlreich, daß nur die Zeichnung vermochte, sie zu binden. Sie war ihm ein Ersatzmittel für die Schrift, und wollte man lösen, was er damit band, so könnte man Bände füllen. Seine Radierungen sind eine Art Reinschrift der Zeichnungen. Als dann aus den einzelnen Erfahrungen größere Komplexe entstanden, Symbole, die ihm der Mitteilung würdig schienen, malte er seine Bilder. Die Reduktion dieses Symbolischen auf figürliche Einheiten hat ihn zur Skulptur geführt.

Was ein Mensch denken konnte, und das bedeutet nicht wenig, ist uns nunmehr geläufig, wir wissen genau, wie sich in Klinger die Welt spiegelt. Dazu hat sich die Kunstbeschreibung angelegen sein lassen, es mit exakter Wissenschaft zu erläutern. Noch kürzlich hat Servaes in einem kleinen Bändchen diese Resultate verständnisvoll und ohne Übertreibungen gesammelt.

Es ist das Weltbild eines sehr bedeutenden Menschen, der sich nie in das Banale verlor, der in des Lebens Alltag, in dem Häßlichen und Gemeinen Blüten pflückte, dem die große Erfahrung nicht einen edlen Optimismus raubte, dem alles, was er sah und erlebte, nur das Symbol zu größeren Perspektiven erweiterte.

Bildete sich das Kriterium eines großen Künstlers an dem persönlichen Lebensbild, das er hinterläßt, so wäre er einer der Größten.

Hätte Klinger nichts anderes getan, würde er nicht noch anderes schaffen, so wäre er als künstlerischer Wert Null.

Denn: der philosophische Wert als solcher, wenn davon gesprochen werden kann, ist seiner unpräzisen Form wegen der Wissenschaft unzugänglich und längst durch unsere Philosophie überholt. Die Poesie kann als solche nicht gelten, denn das wenigste, was man von ihr verlangen müßte, wäre, daß sie geschrieben sei. Seine Symbolik aber ist ein Einzelfall, der, um da zu überzeugen, wo er nur überzeugen kann, jenseits Philosophie, jenseits Poesie, mit allen Realitäten der ihm gehörigen Sphäre ausgestattet sein müßte, Realitäten, deren Gesetze sich in diesem Fall lediglich im Ästhetischen befinden und sich auf die nüchternen Fragen beziehen, von denen Hildebrand einige zu formulieren versucht hat.

„Die Schönheit eines plastischen Werkes“, sagt Taine in seiner Philosophie de l'Art, „ist vor allem plastisch, und immer erniedrigt sich eine Kunst, wenn sie die eigenen Mittel, mit denen sie zu interessieren vermag, beiseite läßt und die einer anderen Kunst borgt.“

Klinger tut glücklicherweise mehr. Schon die treue Sorgfalt für die eigene Arbeit, die er nie außer acht gelassen hat, bietet Garantien. Er ist nichts weniger als der moderne Symbolist, der ein paar Fragmente auf die Leinwand wirft und sich begnügt, den Rest auf die Inhaltstafel des Rahmens zu schreiben. Es hat sich keiner unserer Künstler je so mit der Gestaltung gequält und sich seinen Arbeiten mit so viel Sorgfalt gewidmet. Seine Zeichnungen und Radierungen sind wahre Kalligraphien, man glaubt einen Holbein, einen Dürer auf griechischen Pfaden zu finden. Zuweilen tritt der eigentliche Inhalt — wie bei den Ovidischen Opfern — vor der köstlichen Linie des Rahmens zurück. Hier verbindet sich mit dem Vermögen Stilreminiszenzen geistreich zu verwenden, das eine eminente Kultur verrät, eine feinsinnige Natürlichkeit, die an Runges Tageszeiten erinnert. Auch hier ist es ein Barock, aber viel pikanter als bei Böcklin. Ich könnte mir von dem frühen Klinger Buchillustrationen denken, die Beardsley begeistert hätten. In Klinger und Geyger als Zeichnern kommt der letzte Reflex der Carstens-Epoche zu einer unverhofften Vollendung.

Gegen Klinger entscheidet derselbe Formatfehler wie gegen Böcklin. Die eigentümlich prickelnde Gestaltung, die so viele Radierungen fast über das Maß

bereichert, wo, wie in der „Versuchung" oder in „Zeit und Ruhm" oder „Mutter und Kind" u. dergl., mit Mitteln gearbeitet wird, die ihrer ganzen Art nach — in sehr weitem Sinne — typographisch sind und gewisse willkürliche Behandlungen der Materie nur noch gerade in dem beschränkten Format der Handzeichnung gestatten [1], diese minutiöse, durchaus nicht kleinliche, aber kleinkunsthafte Gestaltung soll zu richtigen, nicht mit der Feder gemachten Bildern, wie dieser „Venus in der Muschel" der Nationalgalerie u. dergl. werden. Ich zitiere gerade dies Bild, weil hier ein paar Details meinen Gedankengang deutlich machen, und weil gerade in diesem Bild ein sehr reizender Einfall nicht gelöst ist. . . . Was hätte ein kleines Aquarell hier geben können, zumal eins, das die Akte nicht zu materiell gestaltete und dafür dem angestrebten Rhythmus von der ersten Figur zu der in der Mitte und von da zu dem Rosselenker und den Pferden den Vorrang gelassen hätte. Notabene ohne die Gardinenquasten.

Noch schlimmer wird die Differenz, wenn dieselbe Gestaltungsart zu grossen Skulpturen greift. Der Beethoven ist eine mittelbare Folge der radierten „Evokation" oder ähnlicher Blätter. Die Schätzung, die ihm gerecht werden kann, liegt auf kunstgewerblichem Gebiet und wird hier nicht über das Überflüssige einer solchen Leistung hinwegkommen. Auch die Radierungen Klingers sind oft deutliche Kombinationen von Details; aber sie konnten in der bescheideneren Technik zusammengehalten werden. In der Monumentalkunst wird aus Einzelepisoden nie ein Ganzes, und selbst gelungene Einzelheiten vermögen nicht die große Wirkung zu retten.

Es ist die Folge der gedanklichen Wirtschaft. Da setzt sich ein Gedanke dem anderen an, wie an dem Rosenkranz eine Kugel an die andere. Aber wie aus vielen kleinen Kugeln keine grosse wird, wenn man nicht das einzelne in einen Mörser tut und zusammenstampft, so bleibt hier Anreihung, was Fluß, was Einheit sein soll. Siehe Phidias!

Auch dieser Phidias hat köstliche Materialien verwendet, man kann sich seinen Goldelfenbeinkoloß vorstellen, aber es blieb sicher kein Gold, kein Elfenbein in der Erscheinung. Es wurde eine Materie, die über jedem Material war, kostbarer als alles, was die Erde an Kostbarstem besitzt, so neugeboren, daß wohl keinen, der davor opferte, die Erinnerung an den Ursprung des Schatzes die Erbauung störte.

Die Gedankenbildung Klingers lässt sich bei ihm leicht verfolgen. Sehr heterogene Elemente haben sie gegeben: Gussow, Menzel, Rops, Böcklin. In Paris wirkte Goya am stärksten auf ihn. Ein paar Jahre vorher hatte Manet den Spanier entdeckt, Klinger entdeckte für sich die radierten Illustrationen; der Maler ging ihm vollkommen verloren.

Der Meister der Caprichos hat im jungen Deutschland Verheerungen angerichtet. v. Loga hat sich soeben ein Verdienst erworben, indem er in seinem wohl dokumentierten Buch über Goya mit kühler Wissenschaftlichkeit den

[1] Auch die Zeichnungen und Radierungen Klingers sind oft nicht im richtigen Format, oder vielmehr gewisse Details entsprechen nicht dem Format, aber hier wird aus dem Mangel eine Tugend, ja fast eine konventionelle Regel.

Radierungen in dem Werk des grossen Malers den richtigen Platz gewiesen hat[1]. Nicht in diesen kühnen Gespenstergeschichten Goyas allein steckt sein Wert, wenn schon er nichts anderes als sie hätte zu schaffen brauchen, um der merkwürdigste Künstler des Spanien unserer Zeit zu sein. Wer könnte das Phänomen von ihm lernen! Welcher Künstler brächte je wieder die eigentümlichen Bedingungen mit, die Goya erlaubten, in diesem Aufruhr einer kolossalen Phantasie noch eine Form zu finden. Die Bezwingung der Form, das unwiderstehliche Bewegen der Massen, die dabei natürlich bleiben, als habe der Sturm, der sie zusammenballt, gleichzeitig die merkwürdige Kraft, alles von Mensch und Tier wegzufegen, was das Geheimnis ihres Organismus verhüllt, und gleichzeitig sie in eine neue sprechende Atmosphäre zu tauchen, die das Leben verzehnfacht: diese wunderbare Natur ist Goyas Genie. Das Herauslösen des Dinges aus der Leinwand, nicht das Ding selbst, spricht von ihm. Seine Phantasie ist ebensogroß, ja vielleicht am größten in dem wunderbaren Bildnis seiner Frau im Prado, wie in der Inquisitionsszene in Brüssel, wie in den Zeichnungen der Stierkämpfe, wo die Lichter wie in den besten Rembrandts leben und Leben geben; ja, das größte was man ihm nachsagen kann, ist das Rembrandtsche seiner Kunst.

Klinger bereicherte hier seine Gedankenwelt.

Als ob er nicht schon genug gehabt hätte.

Ein Künstler, so scheint mir, kann gar nicht so wenig denken, daß sein Werk nicht nachher Tausenden Millionen von Gedanken einzuflössen vermöchte. Nichts wie der Umstand, der Art von Vollkommenheit, wie sie einem begnadeten Auge erscheint — und sei sie nichts als die Darstellung einer Nadelbüchse — so nahe zu kommen, als der geschulten Kraft erlaubt ist, vermag den betrachtenden Geist in die Wolken zu heben. Der eine genießt im Olymp, der andere ergießt sich vor Freude in die Natur, der dritte bleibt auf seinem Stuhle in Betrachtung versunken, das ist eine reine Lokalfrage, der Künstler muß bei seiner Arbeit sein, und zwar mitten drin, so daß nicht ein Atom von ihm übrigbleibt. Rembrandt dachte bei manchem Porträt sicher mehr an den köstlichen Glanz eines Helms als den tiefen Ausdruck des Gesichtes, das der Helm beschattete. Und ist der Ausdruck wirklich tief, wie wir es im Leben meinen, ist nicht eher der Schatten, der darin ist, das tiefe, oder dies und jenes im Bilde? Vielleicht hätte er diesen Ausdruck auch erreicht, wenn er das Gesicht ganz weggelassen hätte. Wirklich, es gibt solche Sachen, ich habe einmal einen van der Meer gesehen, der aus einem Stück Teppich bestand, bei dem einem die unerhörtesten Dinge einfielen. Cézanne hat Stilleben gemalt, die wie enorme Bestien wirken, und Menzel, dem man keine wüste Phantasie vorwerfen kann, hat in der Nationalgalerie in Berlin ein Interieur aus dem Jahre 1845, in dem sich nichts Lebendiges vorfindet, keine Fliege, geschweige ein Mensch, und das lebendiger ist, als alle seine von Menschen gespickten Gemälde.

Alles das ist vollendet, außerordentlich, weil es ganz und gar gekonnt ist, nicht, weil alles darin ist, was hätte sein können, was ich, du und sie wünschen

[1] Francisco de Goya von Valerian von Loga (Grotesche Verlagsbuchhandlung Berlin, 1903). Befremdlich wirkt die ohne Argumente ausgesprochene Bestimmung des hier erwähnten, schönen Brüsseler Bildes als Lucas.

möchten, aber alles, was unbedingt sein mußte, um das zu vollbringen, was uns zur wesentlichsten Genugtuung gereicht, die Existenz, sei sie wie immer.

Klinger hat zwei wesentliche Seiten. Die eine gedankliche, die für den Gedankenleser interessant ist; die andere, in der man einen Künstlerplan ahnt, die Tendenz, nach Ruhe zu gelangen und wieder an die Tradition anzuschließen, die er in Hildebrand verehrt. Die beiden sind nicht zu scheiden, am selben Werk finden sie sich, fortwährend im Kampf; hier eine Stelle, wo nur der Künstler sprach, dem eine Form vorschwebte, dort hängt der Gedanke daran, der ihn zu Weiterungen verleitet, die das Ganze in Frage stellen. In der Malerei wie in der Skulptur begegnen wir diesem zweiten, das allein Rettung bringen kann, und das ihm deutlich ist, da er es schriftlich in seinem Kapitel „Malerei und Zeichnung" berichtet[1]; in der Malerei, in seinen großen Bildern, wo er Abstand zu nehmen versucht.

Nur, Abstand von was?

In dem Christus im Olymp sind mindestens fünf Bilder: vier figürliche und eine Landschaft. Das Bild würde sicher nicht verlieren, wenn man es ungefähr in der Mitte teilte, so daß Christus mit den drei Akten das eine, und das bekleidete und das nackte Paar Frauen das andere bildeten. Offenbar hat er hier das Fabulieren daran geben, sich nur künstlerischen Inspirationen überlassen wollen. Es ist trotzdem nicht möglich, auch nur im entferntesten die Grundform dieses Bildes zu fassen, die Komposition, die gemeint war. Wer ohne vorgefasste Meinung vor das Werk tritt, ohne die feste Absicht, ein religiöses Glaubensbekenntnis verstandesmäßig daraus abzulesen, kann in diesem Bilde nichts anderes sehen, als eine rein willkürliche Plazierung von Akten. Es gibt ganz jenseits von Farbe und Pinselführung, auf die hier von vornherein nicht eingegangen wird, ganz primitive Gesetze, die so natürlich, ja selbstverständlich sind, wie unser Bedürfnis, uns zu kleiden, zu essen, zu schlafen: irgend ein Verteilungsprinzip, das dem Beschauer überhaupt ermöglicht, eine lebendige Beziehung zu dem Dargebotenen — nicht zu dem Künstler — zu finden. Wie soll er das? trinken ohne Gefäß? — Man kann die Aktkunst Klingers sehr respektabel finden. Aber vor allem, selbst bevor man gute Akte macht, wenn überhaupt eine so große Fläche bedeckt werden soll: vor allem ein Sinn! Ich meine natürlich den Bildsinn —, meinetwegen, wenn man nicht mehr hat, so primitiv wie Hodler, wie Melchior Lechter, wie Willumssen. Man könnte erwidern, daß auch auf manchen Maréesschen Bildern der kompositionelle Gedanke äußerst lose erscheint; z. B. auf den Panneaux des goldenen Zeitalters[2] oder dergl. Aber es handelt sich durchaus nicht darum, das Postulat einer absoluten Komposition aufzustellen, sondern nur das der relativen, das Liebermann ebenso im Auge behält, wie Maurice Denis. Es ist nur Schein, wenn Marées auf die ungemein starke Architektur z. B. in der Zeichnung „Der Sieger"[3] oder in der hier abgebildeten „Huldigung" an anderen Stellen

[1] Ich vermeide hier, auf diese Schrift einzugehen, um die Kontroverse nicht unnötig zu verschärfen.
[2] Fiedlersche Lichtdrucke (Verl.-Anst. Bruckmann) No. 10 und 11.
[3] In denselben Nr. 20.

verzichtet. Er modifiziert lediglich den Rhythmus. Diese ungeheuer wuchtigen Massen seiner nackten Körper würden in einem leicht flüssigen Rhythmus[1] aussehen, wie wenn eine große Biene in ein Spinnennetz fällt, oder wie wenn man einen Choral von Bach in Walzer-Takt spielen würde. Böcklin macht es umgekeht.

Der räumliche Takt ist alles in der bildenden Kunst. Das Äginatenfronton in München konnte sich mit schematischen Andeutungen des Zusammenhangs begnügen, die Parthenongruppen wachsen wie Menschen, die sich umarmen, zusammen, und der Fries des Pergamonaltars erscheint vergleichsweise wie ein Gobelingewebe.

Es kommt auf die Maschen an. Gegen nichts sündigt Klinger schlimmer als gegen diese Regel. Er stickt seine Bilder nicht, er streicht sie auf, ohne auf die Maschen zu achten, und dann erscheinen seine großen Figuren, die Kraft ausdrücken wollen, wie wesenlose Gespenster. Sehr oft ist eine schöne Geste darin, unendlich vornehmer als irgend eine Gebärde Böcklins, und sie genügt zuweilen, wie in der Pietà, fast zum Bilde. Aber wie sehnt man sich vor dieser Kahlheit nach ein wenig Sonne, nach Vegetation, nach Atmosphäre! Wie warm wirkt der kalte Feuerbach daneben, wie strotzend vor Gesundheit der kranke Marées! Sicher, an Adel der Gesinnung steht ihnen der jüngere gleich, eine große Kluft scheidet ihn von dem Schweizer Barbaren, aber er treibt jenseits von den dreien, von allen gleich weit entfernt, einer Chimäre nahe.

Man steht auch vor dem Greinerschen Bild im Leipziger Museum, wie vor einem Rätsel. Eine ungeheuerliche Anstrengung, die wahrlich nichts weniger als das wenig humane Hohngelächter der Gegner verdient, vollkommen in den luftlosen Raum geworfen, wo nie die Möglichkeit eines Echos besteht.

Wie kann eine Generation, die einem Goethe, diesem meist harmonischen aller Geister, die je über die Welt geleuchtet haben, ihre Verehrung darbringt, die in ihren Bildungsanstalten rationelle Lehrmittel besitzt, die sich eines geordneten Staatslebens und aller Art leidlicher äußerlicher Umstände erfreut, eine so aller Ordnung bare Kunst erzeugen? Wie kann das, was uns überall, im Verkehr mit anderen Völkern, in der Überwindung unserer ökonomischen Nachteile, im Handel und Wandel unterstützt, ja am Leben erhält, die Erkenntnis und die Konsequenz aus der Erkenntnis hier an der bedeutendsten Stelle in Brüche gehen!

* * *

Vielleicht waren trotzdem die großen Bilder ein Glück, nicht für uns, aber für Klinger, als Warnungen, wohin er gelangte, wenn er nicht eisern die Bremse anlegte. Wäre es der Fall, geschähe uns das Glück, daß es diesem gewaltig ringenden Menschen gelänge, eine Möglichkeit, ein Tempo zu schaffen, eine Form, die ihm erlaubte, uns das mitzuteilen, was jeder künstlerisch empfindende Mensch gern dankbar empfängt, so dürften Quadratkilometer verdorbener Leinwand nicht den Enthusiasmus hindern, den jedes vollkommene Schaffen erheischt.

[1] Um eine der großartigsten Lösungen in kleinem Format zu bewundern, genügt ein Blick auf die „Werbung" von Marées, die hier wiedergegeben ist (zirka 1,80, fast quadratisch).

Klinger wird von zwei Pressen in Deutschland in kaum verantwortlicher Weise behandelt. Der einen wird jedes Werk, das sein Atelier verläßt, zu einer Gelegenheit, das falsche Prestige zu vergrößern, das selbst den bedeutendsten Menschen schließlich zu Opfern an seiner Entwicklung nötigen könnte. Die andere, die seine Schwächen kennt, aber die Quellen ihrer Erkenntnis verschweigt, bindet sich Scheuleder vor und scheint, selbst wenn er zu größeren Werten gelangte, nicht hinsehen zu wollen. Sie greift ihn nicht gerade an, aber möchte ihn totschweigen. Vor die Wahl gestellt, würde ich immer noch die erste vorziehen. Die Frage ist, ob Klinger den Weg findet. Das ist zum mindesten zu hoffen. Das schöne Ledarelief, die stehende Figur des badenden Mädchens, die glänzende Fechterskizze im Leipziger Museum, der Kopf mit der Hand und die hervorragendste Arbeit, die wir bisher von ihm besitzen, die Kauernde, sind starke Bürgschaften, daß Klinger in der Plastik zu einer erfolgreichen Lösung gelangt. Eine konsequente Auseinandersetzung mit Hildebrand ist dabei unvermeidlich. Klinger erkennt zweifellos die Gesundheit des Florenzer Meisters. Es ist begreiflich, daß er über ihn hinaus wollte, aber er irrt, wenn er diesen Fortschritt auf anderen Wegen sucht. Es handelt sich hier nicht um die Persönlichkeit Hildebrands, sondern eine Formulierung von Gesetzen, die dieser ebensowenig erfand als so weit erschöpfte, daß nicht noch Generationen neben ihm Platz fänden. Ja, es ist eine Entwicklung denkbar, in der ihm nur die Bedeutung des Anfängers zukäme, nur muß die Fortsetzung danach sein.

Klinger sucht Hildebrand farbiger zu machen, ein sehr natürliches und gesundes Unternehmen. Nur das Mittel ist die Frage. Sicher macht man eine Skulptur nicht farbig dadurch, daß man sie aus polychromem Material herstellt, wie es Klinger versucht hat. Seine an Farbe ärmsten Werke sind die Kostbarkeiten des Leipziger Museums, die man kaum noch plastisch nennen kann. Was Volkmann mit diesem Mittel versucht hat, ist noch schlimmer mißlungen. Ich denke noch mit Entsetzen an einen Genossen Stucks, der die Polychromie in ihrem eigentlichen Wesen erfaßte, als er einen kohlrabenschwarzen Negerkopf auf eine Stange steckte — Rudolf Maison. An den Karikaturen sollt ihr sie erkennen! ... Farbe in der Skulptur ist Bewegung, wie im Bilde, wie in der Poesie, wie in der Musik, alles andere ist Anstreichen und hält nicht. Auch das weiß Klinger sehr wohl, er sucht die Bewegung, aber es ist oft eine Einzelbewegung, nicht genug oder zu viel, dem Ganzen den Schwung zu geben. Es fehlt wie in den Bildern die Atmosphäre um die Figuren, das Fluidum, das den Stein zu einem neuen Körper macht. Das atmet, lebt nicht, es gestikuliert nur. Seine Nietzschebüste ist sicher das beste Bild des großen Mannes, das wir bis heute haben, und geeignet, die Stövingschen Reminiszenzen zu verwischen. Aber das heißt nicht viel. Das würdige Werk, um das schöne Archiv in Weimar zu schmücken und an Nietzsche zu erinnern, müßte leidenschaftlich leben. Klinger hat es monumental machen wollen, er hat an dem Gesichte gebaut. Aber da stören die enormen Flächendifferenzen, die ganz unmotiviert sind, auch wenn sie der Wirklichkeit, wie sie die getreue Radierung von Hans Olde festgehalten hat, zu entsprechen scheinen. Im Bild kann diese

Differenz zum Vorteil werden, in der Plastik muß sie auf ganz anderem Wege gesucht werden. Wie, weiß ich nicht; Hildebrand weiß es, und Rodin ist hier ein unsterbliches Vorbild [1].

In seinem Atelier steht der große Marmor „Das Drama", der Mensch, der sich an die Erde wurzelt, wieder eine sehr große Anstrengung und wieder ein sehr großer Fortschritt. Man könnte bedauern, daß der Künstler seine Etappen mit diesen enormen Maßverhältnissen so erschwert; ein Mensch in der Entwicklung verändert sich zehnmal im Verlaufe einer solchen Arbeit — Klinger beschäftigt sich schon Jahre damit — und, der Marmor wächst nicht wieder.

Der Plan des Werkes ist so angelegt, daß es vollkommen nicht gelingen kann. Es wäre auch Michelangelo unmöglich, diesen ungeheuerlichen Block zu überwinden. Aber es ist eine Arbeit, in der man unterliegend siegreich bleiben könnte, und die großartige Partie des Genius, der unten um den Stein wächst, ist sicher der schönste Sieg, den Klinger bis heute errungen hat. Hier war die Einheit gegeben, so innig mußte das Ganze die Materie aufnehmen; der Körper, der parallel mit der Hauptfigur die eine Längsseite deckt — der Parallelismus ist nicht recht gelöst — und dessen Füße jetzt den Vorderanblick stören, hätte auch so Stein in Stein werden müssen, herausgehauen, wie Hildebrand sagt, nicht daraufgelegt, wie es heute erscheint. Man sieht Löcher, wo Masse sein müßte, auch in der Hauptfigur. Heute wirkt der Kopf am glücklichsten, weil er noch nicht, wie die bereits fertigen Glieder, mit individuellen Lichtspielen die Beleuchtung des Ganzen stört. Ist es Zufall, daß sich Klinger noch nicht entschlossen hat, diesen Kopf fertig zu machen? . . .

Aber — und das ist die Hauptsache, mag diese Gruppe werden, wie sie will — hier sind Perspektiven. Klingers Energie grenzt an das Fabelhafte; die Schwierigkeiten, die einen anderen wie mürbes Holz brechen würden, scheinen ihm nur zu dienen, die Kräfte zu stählen. Die Erschwerung der Lösung, die er sich auferlegt und die dem Fernerstehenden zuweilen wie Danaïdenarbeit erscheinen mag, bürgt zum mindesten dafür, daß, wenn er sie findet, er den Sieg tiefer nutzen wird, als andere Glücklichen.

Bis dahin bleibt Hildebrands Beispiel in Deutschland unübertroffen. Will man das Jenseits finden, so muß sich der Blick wieder nach Frankreich wenden, wo der junge Maillol spielend vollbringt, was nach Hildebrand zu tun bleibt. Und dabei hat er sich nie mit Problemen geplagt.

Die malerische Aufgabe der Feuerbach-Gruppe scheint nur noch der letzte der deutschen Römer zuweilen vor Augen zu haben, das lieblichste Kind unserer Muse.

---

[1] Sehr drastisch hat Lothar v. Kunowski („Rhythmus und Bilderbogen", F. Diederichs, Leipzig 1903) die Zerrissenheit dieser Büste geschildert.

LUDWIG VON HOFMANN

Wer naht sich dem Namenlosen
Der fern von der Menge sich härmt?
In mattblauen Kleidern ein Kind.
So raschelt ein schüchterner Wind,
So duften sterbende Rosen
Von scheidenden Strahlen erwärmt.
Stephan George.

Wenn man eine Ausstellung Hofmannscher Pastelle in Paris veranstaltete, wäre der Erfolg groß. Bonnard und noch mehr Roussel haben hier diese Kunst, und es ist erstaunlich, wie sie sich zuweilen, ohne voneinander eine Ahnung zu haben, begegnen. Hofmann würde im ganzen mehr gefallen als Bonnard, weil er seine Gedichte deutlicher reimt, sich weniger um die Konsequenzen kümmert und aus einfacheren Quellen schöpft. Von der großen epischen Linie Feuerbachs ist nichts mehr übriggeblieben, aber was würde sie in diesen zarten, geschmeidigen Farbenpoesien vermögen!

Wir haben nie etwas Reizenderes in Germanien aufgebracht, wenigstens nicht seit unserem teuren Viktor Müller, und was dem früh Verschiedenen übrigblieb, hat sich auf Hofmann vererbt und ist dabei jünger geworden. Ein Knabe scheint aus all den großen Kämpfen um das Monumentale hervorgegangen; während die anderen heftige Reden schwangen und muskulöse Arme in München und in anderen gesegneten deutschen Kunstzentren so und so viele Schöpfungsgeschichten auf die Leinwand brachten, während andere die Natur wieder einmal entdeckten und Liebermann gegen Dante ausspielten, saß er am Rande des Waldes, wo die Wiese zum Weiher hinabsinkt, und aus dem Morgennebel sonderlich zarte und süße Gestalten, halb Blumen, halb Mädchen, aufsteigen, und zeichnete seine Schöpfungsgeschichte. Es scheint fast zum erstenmal, daß ein Deutscher sich seiner Kunst natürlich bedient, persönlich, nicht um seine Persönlichkeit zu offenbaren, sondern weil er seine Kunst überall bei sich hat; sie gehört leiblich, nicht nur seelisch zu ihm. Dem verdankt er seine Fähigkeit, lyrische Dinge lyrisch zu behandeln, — „freie Rhythmen“ nannte Gustave Kahn diese Art in der Literatur.

Während die anderen die Form draußen suchten, und sie entweder zu groß oder zu klein nahmen, hatte er eine eigene für sich, die sich dehnte, wie es ihm einfiel, und jeden Einfall benutzte, um sich noch schöner, noch farbiger, noch malerischer zu zeigen.

Hofmann schließt sich an den frühen Böcklin, den Idyllenmaler und zumal den Zeichner der heiteren Poesien der Sechziger Jahre, aber seine Linie ist straffer, spröder als die Rundung Böcklins, jugendlicher und von unvergleichlich stärkerem Temperament. Sie nähert sich den charakteristischen Strichen Liebermanns. Man könnte meinen, Hofmann habe von Böcklin den Anfang, von Liebermann das Ende genommen und sei doch von beiden gleich weit entfernt. Er ist jünger als sie, bescheidener, liebenswürdiger. Nicht der große Streit ist seine Sache, er kommt nach den Kämpfern, um zu schwärmen. Seine Kunst bedarf nicht des großen Gemäldes, noch der anspruchsvollen Ölmalerei, die die Früheren so vielen Gefahren aussetzte. Das Blatt Papier und der farbige Stift werden seine Mittel. Sie sind ihm Handwerkszeug, keine Waffen.

Daß ein deutscher Römer darauf fiel, erklärt sich aus seiner Reiseroute. Auch Hofmann war erst in Paris, bevor er in die ewige Stadt ging, und er nutzte die Berührung mit dem neuen Rom länger, d. h. ausgiebiger als Feuerbach, nicht so sehr durch die Schule, die er hätte finden können, als durch die Erfahrung, wie einfach und natürlich die Pariser die ganze Kunst finden, daß man es nur schlicht und recht hinmalen muß, wenn es sich lohnt. Das Pastell war auch eine Doktrin, unmittelbarer als alle geschriebenen. Es nötigte, sich kurz zu fassen, machte die dreimalweise Präparierung des Malgrundes überflüssig, und wenn man mehr geben wollte, als es vermochte, brach der Stift ab und erinnerte an das Vergängliche aller Dinge. Degas hat diese gebrechliche Technik würdig genug gefunden, ihr die Schöpfung von Dezennien zu schenken, und wenn wir nichts von ihm hätten als die Flammen, die er auf vergängliches Papier zauberte, hätten wir schon allen Grund zur Freude. Guys begnügte sich sein ganzes Leben mit dem kleinen Format, Daumier und Odilon Redon haben auf diesem Wege zwei Generationen, und die Japaner einen Weltteil befruchtet.

Auch Hofmann fand, wie Böcklin, das Natürliche auf die Dauer seinem Ehrgeiz nicht angemessen. Es wird behauptet, daß er seine Pastelle als Nebensache betrachtet, gerade ausreichend, um die Musse zwischen zwei Gemälden zu füllen. Das ist zum Himmel schreiender Undank. Es wäre schlechterdings anormal, wenn die in einem Material so bis in alle Feinheiten geübte Hand die Fertigkeit besäße, auch in einem anderen gleich stark zu glänzen. Großen Leuten, wie Degas, ist das nicht gegeben, und keine Kritik hat diese höchst gleichgültige Sache bis heute der Erwähnung wert gefunden. Ich glaube, Hofmann könnte noch bessere Pastelle machen, es gibt die Möglichkeit, noch mehr zu vereinfachen, noch mehr zu bereichern, und damit ließe sich vielleicht das Leben eines Künstlers würdig ausfüllen.

Will er aber durchaus — nicht mehr, sondern anderes, größere Formate, so muß gerade die umgekehrte Richtung des Weges, den er einschlägt, gewählt wer-

den. Es gilt nicht mit sehr großen Bildern alles das abzustreiten, was ihn in den kleinen Blättern wert machte. Was hier richtig, schön, vollendet ist, muß es auch auf den anderen sein. Zwischen dem Riesengemälde Roger van der Weidens in Beaune und einer seiner schönen Zeichnungen im winzigen Format, ist ein Quantitätsunterschied, kein qualitativer. Das Bestreben, wieder zu weit sichtbaren Werken zurückzukehren, ehrt unsere Zeit, aber es gibt nichts Dringenderes für vornehme Künstler, als jede Berührung mit dem Vulgus zu vermeiden, der nur das Plebejische vergrößert und dessen Monumentalkunst zum Himmel stinkt.

Nicht der Hofmann des großen Formats ist ein Kind der Tradition der großen Feuerbach und Marées, er mißversteht sie. Hier fehlt genau das Wesentliche und ich würde die Geduld des Lesers mißbrauchen, wollte ich es nachweisen, wo sich die Diskrepanz — es ist die gleiche wie bei Böcklin — dem Drastischen nähert.

Merkwürdigerweise hat hier ebensoviel Böcklin als Paris verschuldet. Hofmanns Pariser Anregungen illustrieren den Instinkt des Deutschen, der in die Seinestadt kommt in schlechterdings typischer Form, und sie beleuchten diese ganze französische Invasion unserer Tage. — Als Heine 1831 seinen ersten „Salon“ nach Deutschland schrieb, sagte er: „Ich darf mich darauf beschränken, die öffentliche Meinung zu referieren. Sie ist von der meinigen nicht sehr abweichend. Beurteilung technischer Vorzüge oder Mängel will ich so viel als möglich vermeiden.“ Daher gibt ihm Delacroix' Barrikadenbild, „Der 28. Juli“, geschichtliche Erläuterungen ein, wie Scheffer und der ihm am nächsten stehende Vernet. 1833 hat ihn kein Bild „gemütlich angesprochen“, dagegen versteigt er sich, den Juste-Milieu-Begriff auf — Ingres anzuwenden, den er in der Mitte zwischen Mieris und Michelangelo findet. 1843 machen ihm die „tollen Farben, die alle zu gleicher Zeit auf mich loskreischen, dieser bunte Wahnwitz, der mich von allen Seiten angreift, etc. — einen peinlichen, fatalen Eindruck“ und er preist Horace Vernet mit Bibelstellen.

Diese Zeit ist vorüber, die Deutschen, die nach Paris gehen, sind gegen Bibelstellen mimosenhaft empfindlich geworden; sie suchen gerade die technischen Vorzüge, denen Heine aus dem Wege ging, aber ihre Meinung ist von der öffentlichen der Pariser noch immer wenig abweichend. Es scheint, daß diese Auswanderer, die daheim der Menge zu trotzen wissen, hier die Spannung verlieren, und man kann es ihnen nicht verdenken. Es ist das sehr natürliche Verhalten von Menschen, die in ein schönes, harmonisches Milieu kommen und unwillkürlich allen Äußerungen dieser Welt, die ihnen zuerst begegnen, die größte Begeisterung, die erste Frische weihen. Auch heute noch, wie zu Zeiten Heines, ist der „Salon“ das Feld der ersten Empfängnis. Nur, die „Anarchie in goldenen Rahmen“, die damals Heine mit recht relativer Berechtigung konstatierte, ist heute im Salon zur Tatsache geworden. Die Delacroix werden immer seltener, die Majorität immer kompakter. In der Menge entdeckt der Deutsche die relativen Werte mit Sicherheit; er bringt das beste, was sich im Salon findet. Das Fatale ist, daß das Richtige überhaupt nicht im Salon zu finden war. Zu dem Außerhalb-suchen bleibt aber keine Zeit, das wäre nur gleich am Anfang möglich. Der Moment wird verpaßt,

und nachher, wenn man erst in die geheimnisvolle Sphäre eingedrungen ist und sich selbst geheimnisvoll erscheint, fällt es auch den Besten schwer, den Irrtum zu gestehen und nach anderem zu greifen. Der Köder ist die „Mache“, die auch bei den Salonleuten sehr groß ist, ja, sich in ihrer Art vielleicht besser zum Lehrmittel eignet, als die Technik der Großen. Bringt nun einer alles mit, was er braucht, ist er, wie Liebermann, aus dem Mark, dem die Form der Mache nichts mehr anhaben kann, so wird ihm jede Beobachtung zur Belehrung, wie die metallische Farbe auf gewissen Pfützen das Auge bereichert. Hat er die Welt nicht in sich und will sie erst bauen, so gibt nichts weniger als die Geschicklichkeit der Salonleute das dauerhafte Material.

Der Salon hat den Deutschen schlecht mitgespielt. Bei Feuerbach fängt es an, bei Hofmann und noch Jüngeren ist es immer dasselbe Lied. Man fand immer die Horace Vernet, Delaroche, Couture, Carolus Duran, Henner, Besnard, Raffaelli, Simon und Henri Martin, aber die großen Gegenwerte dieser Geschickten blieben im Schatten. Am Platze schaden diese Folien dem eingeborenen Talent selten, und man kann sie gerechterweise als mehr oder weniger bedeutende Grade der künstlerischen Hierarchie schätzen. Die Jugend, der es um Fortschritt zu tun ist, findet sich doch zusammen und vermittelt sich, während man im Atelier des Pompiers gehorsam studiert, außerhalb der Schule die Elemente, die auf höhere Ziele weisen. Steckt etwas in ihnen drin, so gibt es genug Mittel, um es zu fördern.

Anders der Ausländer. Ihm müßte das anregende Element, das nicht der eigentlichen Schulung, sondern dem fertigen Künstlertum zugute kommen soll — denn die meisten Deutschen, die herkommen, haben in Deutschland gelernt — nur von den Allerbesten gegeben werden. Er will außer der Mache die Verwendung wissen, will den Geschmackswert erkennen, will an den Bedeutendsten die Ziele lernen, die über den nächsten Tag hinausgehen. Denn er muß nachher in der Heimat allein weiter wirtschaften und braucht dafür Dinge, die vorhalten. Wenn überhaupt auf diesem Exportwege etwas erreicht werden kann, dann sicher nur, wenn das Beste des Guten gewählt wird.

Die großen Leute unter den Franzosen sind der heutigen Generation nicht im entscheidenden Momente nahe gekommen, sondern heute, gestern. Die Führer des Impressionismus wurden von deutschen Amateuren, nicht von dem Künstler erobert. Als ich vor acht oder zehn Jahren einmal von dem Präsidenten einer revolutionären Ausstellungskommission — einem berühmten deutschen Künstler, der auch mal in Paris war — ersucht wurde, ihm etwas ganz besonderes zu empfehlen, und daraufhin wagte, Renoir zu nennen, bekam ich zu hören, der Mann schreibe sich nicht so, sondern Renouard, und als ich antwortete, daß es auch einen Renoir gebe, wurde ich kalt gestellt, und Deutschland ist damals um eine Ausstellung von fünfzig Bildern gekommen, die sich gewaschen hatten. Heute wird man mit den Jüngsten zärtlich. Dem soll nicht widersprochen werden, wahrscheinlich ist sogar die jüngere französische Richtung den Deutschen erreichbarer und frommt ihnen besser als die Delacroix und Manet, aber ebenso sicher ist das Zer-

rissene der deutschen Entwicklung dieser unorganischen Beeinflussung zuzuschreiben. Bei dem „Andrade“ Slevogts, der seinerzeit Aufsehen erregte, springt in die Augen, wie gut sich zuweilen der Boden für gesunde Befruchtung eignet. Slevogt ist sicher eine Begabung unter unseren Jungen, aber er wird eine seinem Talent mindestens gleichkommende Energie aufzuwenden haben, um die Lücke in seiner Entwicklung zu flicken, die in dem Gesicht des Andrade wie ein wirkliches Loch das ganze Bild zerstört[1]. Solche Disharmonien findet man in weniger krasser Form zu Dutzenden in den ausländischen Lieblingen der Deutschen, Lerolle, Thaulow, Cottet, Blanche, Sargent, Zuloaga etc. Dort sitzen sie oft neben ausgezeichneten Effekten. Wenn man dieses oder jenes zuhält, ist der Rest vortrefflich. Aber solche Leute sind zu allem anderen eher als zu Vorbildern geeignet. Gerade die majestätische Sicherheit in diesen Dingen macht die Überlegenheit Delacroix' und Manets und — Liebermanns. Unsere kühnsten Unabhängigen, Lesser Ury, Corinth, Exter u. v. a. haben ihr Talent daran büßen lassen. Außer Leistikow wüßte ich kaum einen der Jüngeren, der hier nicht verloren hat, wo so viel zu gewinnen war. Hofmann brachte das größte Talent nach Paris. Er trug es nicht vor die Puvis im Pantheon, nicht vor die Olympia Manets, nicht vor die Delacroix der St. Sulpice, Dinge, die jeder moderne Maler einmal durchgemacht haben sollte — il faut manger cela! —, sondern vor die Fresken Besnards in der Ecole de Pharmacie. Das hat ihm bis heutigen Tages angehangen. Täuscht mich nicht die Erinnerung, so waren die Kopien besser als die Vorbilder, lichter, reiner, rassiger.

Dora Hitz ging zu Carrière. Wieder mal hatte die Frau den feineren Instinkt. Sie traf genau das, was sie brauchte und was wir ihr danken. . . .

Von Hofmann ist noch viel zu erwarten, und doch zieren ihn heute schon nicht geringe Verdienste. Er gab dem Böcklin-Enthusiasmus eine vornehmere Richtung, zeigte, daß man Nixen und dergleichen malen kann, ohne notwendig schlechte Bilder zu machen. Er verfeinerte die Adam- und Eva-Geschichte, machte das Pathos wärmer und harmloser und verringerte die Entfernung zwischen dem Liebermann-Kreis und dem anderen. Und noch eins gab er: „den Sänger und Vortänzer der neuen Generation“, wie einer der Jüngsten in einer begeisterten Hymne über ihn schrieb[2]. Böcklin drängte mit barbarischer Gewalt seine Symbole den Verehrern auf, sie lernten wie er denken. Hofmann malt, was die Jugend empfindet; das Zögern seiner zarten Hand steht ihr näher, sie empfindet mit ihm den bangen Zauber der Erwartung und fühlt in seiner tastenden Entwicklung die Frage nach dem eigenen Geschick. Vielleicht gelingt diesem Unbewußten leichter den Götzen zu zerstören, zu dem er selbst gebetet hat, als wenn es einer mit einem neuen Gott versuchte.

*　　*
*

In Hofmann zittert wie ein Sonnenfleck zuweilen die Erinnerung an die großen Leute, die in Rom und Florenz malten. Andere gehören noch zu dem Kreis,

[1] In dem zweiten Andrade Slevogts ist das Unorganische ebenso wenig vermieden.

[2] E. Klossowski in einer kleinen, längst entschlafenen Wochenschrift „Die Eule“ (Breslau, E. Trewendt, 1900, No. 9).

aber haben ihm nichts gegeben. Viele Jungen, über die noch nichts zu sagen ist, als daß sie ahnen, möchten hineinkommen und schauen über ihre Leinwand hinweg sehnsüchtig nach Schleißheim, wo die merkwürdigsten deutschen Bilder hängen, und man möchte ihnen allen schon vorher sagen, daß es ihnen gelingen muß, trotzdem die Leinwand noch leer ist. Vielleicht sogar ohne Paris! Sicher nur ohne Böcklin! Man möchte die Kritik über die Anfänge hier und da zurückdrängen und die gute Absicht loben, wo das Resultat noch im Nebel dämmert. Und wenn man dem vorwerfen wollte, daß die Lebenden mit gelinderem Maß bedient werden, als die Gestorbenen, über die nihil nisi bene zu berichten sei, so wäre zu antworten, daß nur die toten Feinde zu fürchten sind, die Lebenden können uns noch nützlich werden.

Das Kapitel Feuerbach ist noch nicht abgeschlossen.



L. V. HOFMANN, ZEICHNUNG AUS DEM PAN



E. R. WEISS, FEDERZEICHNUNG AUS DER INSEL

LEIBL UND SEIN KREIS

LEIBL

Doch hüt sich ein Jeglicher, daß er nicht Unmüglichs mach, das die Natur nit leiden künn.
Dürer.

In Leibl waren zwei Künste merkwürdig vereint, eine rein malerische, eine rein zeichnerische, die beiden, die sich in den meisten großen Deutschen nicht vertragen und die die Kleineren auf die eine oder andere Seite treiben. Leibl ist der glänzendste Repräsentant unserer Kunst im neunzehnten Jahrhundert, weil er sie beide zuweilen vollkommen harmonisch bändigte. In diesen Augenblicken war er nicht der größte Künstler Deutschlands, sondern einer der größten der Welt.

Gegen das Malerische kämpfte er. Es ist der leichter erkenntliche Bestandteil, wenn man will; ein Reflex der Piloty-Schule, der Kameraden Lenbach u. s. w., nur erinnerte sich Leibl, wo dieser Reflex herkam, und konzentrierte alles, was ihn gemacht hatte, van Eyck, die alten Venezianer und die alten Holländer. Vielleicht ist das Alt-Holländische das Herrlichste an ihm; ein glutendunkler van der Meer in der Kokotte, ein plastischer van der Meer in den Dachauerinnen, wo die Farbe plötzlich aufsteht und wandelt, und ein monumentaler van der Meer in diesem Dom von Farben, dem Bild in Worms, die drei Frauen in der Kirche. Solche Bilder schlagen Breschen in die Zeit wie Bollwerke.

Seine Zeichnung geht bis zu unseren Ältesten zurück. Man denkt bei seinen Kostümstudien, d. h. den Fragmenten, die er unglaublicherweise aus Bildern herausgeschnitten hat — Seeger in Berlin besitzt einige —, an alte Meister seiner Vaterstadt. Seine Bleistiftzeichnungen von Händen sind wie gotische Heilige, aber nicht solche, die unserem Rethel und Genossen vorschwebten. Wie zwerghaft erscheint das alles daneben, wie kurios wirkt alles Stilisierte neben diesem Stil! Als ob Ameisen über einen Reiterstiefel weglaufen. Und seine Genrebilder! Er nahm sich vor, recht vergnügte Bilder zu machen, es steckte vielleicht auch nur eine Defreggerseele in ihm, und dann kamen so ungeheuerliche Sachen zum Vorschein, wie das Bild, das just bis vor kurzem bei Herrn v. Defregger in München war[1], das Mädel auf der Bank neben dem Alten, dessen Lächeln uns so tief geht wie die Gesichter oben auf der Notre-Dame.

---

[1] Das Bild wurde 1902 von Defregger an den Städelschen Museumsverein für 33000 M. verkauft und hängt jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt.

Ungeheuer und unbegreiflich. Entdeckte man irgend etwas, das sich im Sinne moderner Architektur als Stil auslegen ließe, so wäre die Wirkung leichter erklärlich. Aber dies ist ja bekanntlich Naturalismus, „der Wirklichkeit abgelauscht“ . . .

In dem Wormser Bild glaubt man sich dem Geheimnis zu nähern. Man könnte einen Band über die tausend Effektparallelismen dieses Bildes schreiben — und ich stelle mir die zukünftige Kunstgeschichte auch so vor. Von unbegreiflichem Genie ist die Verwendung des Rokokoholzwerks in Verbindung mit den verschieden gebauschten Röcken der Sitzenden, am tollsten bei der Mittelsten, wo das Spiel von einem Reichtum der Struktur wird, daß alle Begriffe aufhören. Im übrigen liegt, wie Georg Gronau in seiner ausgezeichneten Leiblbiographie richtig erkennt[1], die, oder richtiger, eine der Hauptwirkungen in der Abnahme des weißen Accentes von vorne nach hinten und in der abgeschlichteten Helligkeit der Fläche, auf der sich der Kopf der letzten Frau abhebt.

Dies ist der Naturalismus Leibls. — Er nimmt ein lachendes Dirndl, nicht weil es das Herz erquickt, ein Dirndl lachen zu sehen, sondern weil der Mund des Dirndls bei dieser Gelegenheit zwei oder drei Bogenfragmente verrät, die mit irgend einem Geäder der Tischplatte oder des Ofenrohrs ein merkwürdiges Ellipsenbild ergeben; er läßt einen Wilderer wild blicken, nicht um uns in die kitzlige Vorstellung eines Raubmords zu versetzen, sondern weil dadurch in dem Gesicht zwei starke Querfalten und ein ganzes System von Nebenfalten entstehen, die sich in einem idealen Raum senkrecht auf ein System von Wagerechten in dem Rock des Mannes und ein paar Zweigen des daneben befindlichen Baumes oder dergl. stellen und dadurch die architektonische Aufgabe ergänzen. Er steckt einem braven Alten eine Pfeife in den Mund, nicht um uns das hübsche Lied „Gott grüß Euch, Alter . . .“ zu suggerieren, sondern weil das Porzellan-Weiß dieser Pfeife der Palette des Rockes unentbehrlich ist. Ich zitiere ohne Bilder.

Er sucht sich natürlich seine Modelle. Der alte Bauer mit der Krücke (in Gronaus Aufstellung der Radierungen Nr. 10) hat nicht umsonst sein Faltengebirge gehabt; es paßte gerade, wie Leibl es sah, für die Radiertechnik wie für Monticelli das Blätterwerk für sein Klecksmosaik, wirksam zur Belebung der Fläche. Gronau fügt sehr richtig dazu: Bauer oder Bäuerin. — Es kam hier in der Tat nicht darauf an, zu bekennen, ob es ein Männchen oder ein Weibchen war.

Es gibt Leute, die immer darauf bestehen, daß Leibl so schön sei, weil er so schön die Natur beobachtet habe. Das ist unzweifelhaft, nur war es nicht die Natur, die er beobachtete, sondern die seine.

Aber wenn es ihm lediglich darauf ankam, gewisse, in letzter Hinsicht geometrische Absichten auszudrücken, warum, so fragt man, malte er dann überhaupt vor der Natur, warum war das Kirchenbild damals in Lebensgefahr, weil der brave Pfarrer starb, der das Malen mit Modellen in der Kirche erlaubt hatte? Warum machte Leibl es nicht wie die anderen Großen, von denen wir wissen, dass sie oft nur nach flüchtigen Skizzen und im übrigen auswendig malten?

[1] Künstler-Monographien (Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1901).

Weil man nicht Schach spielen kann ohne Schachbrett. Leibl war so sehr jenseits der Natur wie Manet, der bekanntlich auch nur nach der Natur malte. Aber Manets Klaviatur war einfacher, oder, da man sich vor nichts so sehr als unsicheren Vergleichen in diesen Dingen hüten muß — sein Kräfteparallelogramm, das er in der Natur gesehen hatte und das man sich etwa so denken kann, als würden durch die Strahlen seines Auges gewisse wertvolle Punkte getroffen, deren Verbindung die ihm vorschwebende Vorstellung des künftigen Bildes gab: dieses System war ihm leichter im Kopfe oder in einer Skizze festzulegen als Leibl, bei dem es sich um ein dermaßen kompliziertes Programm handelte, daß nur die beständige Voraugenhaltung der Natur, die quasi die Skizze enthielt, die Realisierung des Bildes erlaubte. Auch daß es ihm auf Zufälligkeiten dabei ankam, daß er die Dinge so ließ, wie sie waren, hat nichts mit einer Einwendung zu tun. Das Arrangieren war ein internes und für dieses waren Äußerlichkeiten so gleichgültig wie dem, der ein Stück Haut unter das Mikroskop legt, die Frage, woher das Präparat genommen ist. All dies Äußerliche war nur ein Schutznetz. Wie wichtig ihm dagegen auch in äußerlichen Fragen das Arrangement sein konnte, zeigt jedes seiner Gruppenbilder, auf dem alle Personen millimeterweise scharf so sitzen, wie Leibl es erforderte und durchaus nicht wie es ihnen einfiel — wie man einmal törichterweise geschrieben hat. Wo er die Wirklichkeit ließ, wie sie war — und das war bei allen an sich unverrückbaren Dingen der Fall —, paßte sie ihm. Da er sich im wesentlichen auf Bauern beschränkte und auf Bauerndinge, kam er weniger in Verlegenheit als in unseren Interieurs und mit unseren Menschen.

Die meisten modernen Maler setzen in einer oberflächlichen Gesamtskizze das Gemälde fest und streben danach, bei einer Vollendung der Skizze ihre Frische zu erhalten. Bei Leibl dagegen war dieses Festsetzen das Bild selbst, wodurch die kaum vorstellbare Tatsache[1], daß er an irgend einem Gesichtsteil anfing und diesen fertig malte, ohne sich mit dem Rest zu beschäftigen, einigermaßen erklärt wird. Leibls Art kann man vielleicht zentrifugal nennen mit sehr vielen Zentren; bei Manet deckt das Gegenteil dieses Begriffs nicht das gänzlich von Leibl verschiedene System. Es war etwa peripherisch. Es lag für Leibl gar kein Grund vor, nicht die Nase oder das Auge zuerst vollkommen fertig zu machen, im Gegenteil, alles trieb ihn zu dieser Art, vorausgesetzt, daß sein Modell so lange aushielt. Das Netz der Systeme war so ungeheuerlich kompliziert, daß er nur dadurch, daß er es an irgend einem Punkte einmal ganz genau fixierte, d. h. ein wenn auch noch so beschränktes Detail des Bildes vollkommen vollendete, in die Möglichkeit kam, sich selbst eine Vorstellung des Ganzen zu machen, indem er von diesem festen Punkt aus das System gewann, das Naturbild zu zerlegen.

Daraus erklärt sich die verblüffende Wirkung der Stücke der zerschnittenen Bilder, die, wenn man sich den Schnitt bei einer Kopie der Wirklichkeit gemacht

[1] Sowohl F. H. Meißner in seiner Leibl-Studie (Deutsche Kunst, 16. Oktober 1897) wie G. Gronau in der erwähnten Biographie berichten dies. Meißner schreibt, daß Leibl in den „Drei Bäuerinnen in der Kirche“ und dem „Wilderer“ bei dem Auge der Hauptperson angefangen habe. Aus dem Leibl-Kreis erfuhr ich, daß er nur bei Porträts so gemalt hätte. Vergl. auch Schlittgens interessante „Erinnerung an Wilhelm Leibl“ in „Kunst und Künstler“ I. Jahrg. 4.

denkt, so sinnlos wie möglich wären. Er wußte, was er machte, als er diese Schnitte ausführte, er traf besonders reiche Partien seines Systems, die vielleicht in dem Ganzen nicht so wirkungsvoll waren.

Zuweilen glaubt man, daß ein solcher Schnitt auch dem Arnholdschen Bilde „Die Dorfpolitiker“ gut getan hätte, wo die Zusammenstimmung durch viele Widersprüche in Frage gestellt scheint.

Natürlich lag der Arbeit des Malers immer eine außerordentlich exakte Zeichnung zugrunde. Er zeichnete zuerst das Bild in allen wesentlichen Teilen, malte dann die Hauptflächen, schliff das Ganze mit Bimsstein ab, so daß nur eine vage Andeutung blieb und begann dann die eigentliche Malerei. Er verbesserte fortwährend, aber ausschließlich in seiner besten Zeit so, daß er das Stück des Bildes, das ihm nicht genügte, sozusagen herausschnitt, d. h. er schliff die ganze Partie bis auf den Holzboden seiner Tafeln ab und malte dann von neuem. Es ergab sich sodann zuweilen, daß das ersetzte Stück besser als der Rest war und ihn nötigte, auch andere Teile oder das Ganze abzuschleifen. Dadurch erhöhte er langsam immer mehr die Vollendung; er mag bei dem Kirchenbild sehr oft dieses Verfahren wiederholt haben, wodurch sich die Zeit, die er dem Werke opferte und gleichzeitig die unbegreifliche Häufung der Reize erklärt. Unerklärlich bleibt, wie er alle Spuren dieses Mosaiks zu verwischen wußte. Es scheint, daß er bei den „Dorfpolitikern“ nicht immer bis auf den Grund abschliff. Während Leibl in seinen bedeutendsten Werken stets prima malte, hat er vermutlich in dem Arnholdschen Gemälde zuweilen ältere Reste stehen lassen.

Daß übrigens Leibl ebenso schnell wie Manet zu gestalten wußte, zeigen seine Porträts, die er manchmal in wenigen Tagen vollendete. An dem Schuchkopf, der ursprünglich ein Porträt in ganzer Figur werden sollte und abgeschnitten ist, an dem Trübnerporträt u. a. hat er zwei Tage gemalt[1].

Über die wechselnde Gewohnheit Leibls, den Werdegang der Technik zu verbergen, die in verschiedenen Perioden bei ihm mehr oder weniger stark hervortritt und bis zur äußersten Glättung der Fläche ging, kann man streiten. Auch die sogenannten Härten Leibls erscheinen mir äußerst wertvoll und zwar aus einem ähnlichen Grunde, der die sogenannten Härten Ingres' teuer macht. Denn alle diese Begriffe sind sehr relativ. Das Harte auf der einen Seite ermöglicht einer anderen die Zartheit. Ingres' vollendete Modellierung war nur mit seiner Härte zu erreichen. Leibl ist in derselben Kunst Meister. Es ist im Gegensatz zu Ingres die Modellierung des Gotikers und zwar des deutschen Gotikers, der sich nicht vor scharfen Winkeln fürchtet.

Diese Neigung setzt Leibl in Gegensatz zu den Modernen. Manet würde Leibl auf dieselbe Stufe wie Ingres gestellt haben.

Das kann den Manen Leibls ziemlich gleich oder auch ehrenvoll sein. Der große Streit für oder gegen das Modelé ist eine prinzipielle Entscheidung der größten Wichtigkeit. Wir glauben, daß Manet nur dadurch, daß er mit bekannter

[1] Leibl betrachtete seine Porträtmalerei als eine Erholung. Er hat, so viel ich weiß, kaum einen Porträtauftrag erhalten und die Bildnisse immer den Dargestellten geschenkt.

Energie dagegen auftrat, die Anbahnung zu einer modernen Flächenkunst schuf und gleichzeitig den Zusammenhang mit den wichtigsten Epochen der Malerei wieder herstellte. Manets Bedeutung, nicht in dem relativ geringfügigen Impressionismus, sondern in dieser Entwicklung der Fläche, ist unübersehbar, und man freut sich der Unerschrockenheit, mit der er die Gegner abfertigte. Aber diese Bedeutung in einem universalen kunsthistorischen Sinne deckt an sich nicht den Genußwert, den wir alle Tage aus seinen Werken ziehen und der unsere Nachkommen noch erfreuen wird, auch wenn das Flächenproblem dann längst andere Bahnen genommen haben sollte. Dieser Wert folgt aus der Meisterschaft, mit der Manet aus seinem Prinzip die glänzende Form für seine Schöpfungen schälte. Nicht daß er sich begnügte, das Auge, das Lieblingsdetail der Alten, wie einen Fleck ins Gesicht zu setzen, macht seine Größe, sondern daß er mit dieser Fleckenkunst die herrliche Materie schuf, die wir in dieser Vollendung bisher nur in ihm besitzen.

Dagegen erscheint Leibls kunsthistorische Bedeutung für die Gegenwart im universalen Sinne äußerst beschränkt. Es wird sich kein modernes Temperament mehr an seine Art, die Dinge zu gestalten, wagen. Er ist auf die Alten zurückgegangen; seine Kunst bedeutet für uns historisch eine großartige, vielleicht die letzte Zusammenfassung der alten Kunstregeln, von denen wir uns getrennt haben.

Dagegen als Wert jenseits der Historie, in der Geschichte, die sich lediglich mit der Frage Schön oder Nichtschön befaßt, steht Leibl neben den Größten, so sicher wie Rembrandt oder Rubens, an deren festen Werten auch keine Kunstgeschichte mehr rütteln kann. Als Wert ist es überflüssig, ihn mit anderen zu vergleichen. Kein Mensch hat je die Dachauerinnen oder das Kirchenbild übertroffen, und die Entgegnung, daß es niemandem einfallen wird, dergleichen zu versuchen, tut nichts zur Sache.

Dieses festgestellt, sehen wir, was Leibl in Paris machte. Der Schreiber hat absichtlich versucht, die Kunst Leibls zu skizzieren, ohne mit ihrem Anfang zu beginnen. Es ist zu wichtig, einzusehen, daß Courbet, den Leibl in der ersten Entwicklung traf — nicht bevor Leibl schon prachtvolle Dinge geschaffen hatte —, an seinem eigentlichen Wesen nichts Wesentliches geändert hat. Das Wenige, das uns allein gehört, wollen wir behalten.

Die Begegnung mit Courbet war ein gegenseitiges Zutrinken, wie Böcklin so hübsch zu erzählen pflegte, kaum mehr. Was für Courbet la nature war, war für Leibl die Natur. Wenn schon das Wort der eigenen Sprache nur die Fülle des Begriffes umtastet und in dieser Allgemeinheit nichts von dem meldet, was die Kunst und erst, was ein Künstler darunter versteht, in der Übersetzung wird es zu einem kaum artikulierten Laut sonoren Klanges. Es war ebenso, wie wenn sie sich „Prosit“ zuriefen.

Courbet hatte das Temperament des Franzosen. Sein Pathos füllte die größten Bilder mit starkem Klang, drang breit und mächtig zur Eroberung des Betrachters und verriet in jeder Bewegung des Pinsels zitternde Schöpfungserregung. Je mehr er sich der Natur unterordnete, desto reicher wurde das Spiel wie die Be-

wegung eines edlen Pferdes, das sich unter der Kandare bäumt. Sein heißer Atem wandelte sich im Bild zur brünstigen Atmosphäre, in der das Wachstum der Erde laut wurde. Er machte Steine damit lebendig. Die ganze, fast möchte man sagen, Geschlechtsliebe zur Erde steckt darin, monumentaler als die Prosa seines Verwandten Zola, und er hat sie der ganzen Generation Manets mitgeteilt. Die Hänselei zwischen Manet und Courbet ist spaßiger Zank zwischen Brüdern verschiedenen Alters. In Manets Bildern fließt das Blut des Älteren — man braucht nur die beiden Tänzerinnen zu vergleichen, die hier abgebildet sind — und Courbet selbst ist der Jüngste der Generation von Fontainebleau.

Nichts von alledem in Leibl. Keine Familiengeschichte gab ihm das Recht zur Tat. Wo ist bei uns die Generation von 1830, auf die er sich hätte stützen können? Wo Daumier und Delacroix, die großen Entflammer des Pinsels und der Farbe? Wo die Schar der Jüngeren, die lebendige Bürgschaft der Folge? — Für ihn galt es, bescheidener zu sein, das Pathos hätte ihm schlecht gestanden.

Auf beide galt, was Dürer dem Künstler riet:

„Je genäuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, daß du Etwas besser mügest oder wellest machen dann es Gott seiner erschaffenen Natur zu würken Kraft gegeben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuß künn machen, es sei dann Sach, daß er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt hab. Das ist dann nit mehr eigens genannt, sunder überkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings.“

Es wäre interessant, Briefe Leibls aus Paris zu haben. Sechs Jahre vor seiner Ankunft hatte Manet die „Olympia“ gemalt und das „Déjeuner sur l'herbe“, seine beiden entscheidenden Sachen. Sie hingen nebst den fünfzig Werken der Ausstellung an dem Pont de l'Alma des Jahres 1867 friedlich in seinem Atelier. Leibl ist nie hingegangen. Es ist fraglich, ob er den Meister der Olympia überhaupt gekannt hat. Er lebte in Paris in dem Kreise Courbets und Alfred Stevens, der mit der École de Batignolles keinerlei Beziehungen unterhielt, und hat, wenn er überhaupt eine Meinung über Manet besaß, die seiner Freunde geteilt, oder bestenfalls die des großen Daumier: Manet verekelt uns die Schulmalerei, ohne uns die seine angenehm zu machen. Und wie Leibl diese natürliche Fortsetzung des französischen Führers nicht sah, so entging ihm das Fortsetzbare, das Spanische Courbets. Es lag nicht in seiner Rasse und er war viel zu einfach, um es erobern zu wollen. Wir haben keinen Grund, uns darüber zu betrüben. Er konnte das Seine immer nur mit dem Altmeisterlichen der Deutschen geben, eine Beschränkung, mit der nachher die Leibl-Schule zu rechnen hatte. Aber wie van der Meer uns heute unentbehrlich ist, nicht für das kleine Stückchen Weges, das wir überwinden können, sondern um ein unsterbliches Vorbild für gewisse Ein-

heiten vor Augen zu haben, die, wenn wir sie weder erreichen können noch wollen, das Maß der Leistung vertiefen, das wir uns zumessen, so steht Leibls Werk als eine der stärksten Konzentrationen des Schönen vor uns, unnachahmlich wie Leonardo und Raffael, aber wie diese ein unerschöpflicher Genußbrunnen für jede Betrachtung und für die großen Seltenen, die zuweilen die Erde mit ihren Zielen erschüttern, einer der Pole, die zum Schaffen des Bedeutendsten begeistern.

Der kurzen Pariser Episode verdankt Leibl ein Modell. Er sah zum ersten Male eine anständig hergerichtete Pariserin, ohne Falten, propre, nicht in dem Sinne des deutschen Begriffs, der sich nie von dem Geruche der Seife befreit, sondern wohl präpariert, duftig, sehr zart im Fleisch und meisterlich gepudert, die Hände vom Manikur erzogen. Er sah eine Hand auf einem Pfühl liegen, mit wollüstig gespreizten Fingern, die nie daran dachten, sich mit härterem Material zu befreunden und von allem was sie vollbringen könnten, nur die Liebkosung gelernt hatten. Die andere spielte wie eine lässige, der Antwort nicht gewärtige Frage in der Luft, und hielt zwischen drei Fingern ein langes dünnes Röhrchen — oder wurde von ihm gehalten.... Kein Wunder, daß dies wohlgeformte Fleisch, nur gemacht, um sich in weiche Polster zu schmiegen, das man in seiner leuchtenden Weiße durch all das dunkle Zeug des Kleides wie eine Sonne hinter Wolken ahnt, alles, was malerische Ausdeutung in dem Deutschen steckte, magnetisch anzog und ihn zu dem Wunderwerke des Jahres 1869 brachte, das man „die Kokotte“ bezeichnet. Es ist unsere Olympia.

Für den Unterschied zwischen unserer Kunst und der der Franzosen ist bezeichnend, fast möchte ich sagen, grundlegend, wie die beiden größten Repräsentanten der beiden Rassen in einem ähnlichen Milieu, also unter fast gleichen Bedingungen ihre beiden Meisterwerke ausstatteten; der eine gab seine Kokotte nackt und zeigte damit das Größte seiner Art, der andere läßt sie bekleidet und enthüllt sich ebenso bedeutend. Der eine, als er sein bedeutendstes Gruppenbild machte, ließ sich nackte Frauen im Freien unter bekleideten Männern lagern, der andere zog sie mit allem an, was sie am Leibe tragen können, setzte sie in eine Kirche und gab ihnen Gebetbücher in die Hände. Es sind verschiedene Lebensgewohnheiten, entgegengesetzte Moralen, grundverschiedene Rassen, und jede erhielt, was sie für sich brauchen konnte. Die Olympia ist die Wiedererweckung des Tizian, der die fraulichste Nacktheit der Königin der Tribuna malte, die Kokotte ist die relative Weiblichkeit der Rasse, die Holbeins Männer erfand. Der Unterschied ist die Altersdifferenz der Kulturen, eine Begünstigung der Lateiner, die noch die Griechengötter erblickten, und ein Nachteil für uns, die wir als Christen in die Geschichte kamen. Überall, wo wir uns auf dem eigensten Feld der anderen versuchen, wird uns das letzte entgehen, weil die Leute, die alle Eigentümlichkeiten unserer Rasse in der Stärke, die zu großen Werken treibt, besitzen, sich nie entschließen werden, entschließen dürfen, ihre Kokotten nackt zu malen. Selbst in der ersten Glanzzeit der nordischen Malerei, als van Eycks gewaltige Gestaltung alle Künstler des Nordens beherrschte, war der Unterschied

deutlich. Fouquets Meisterwerk, die Jungfrau mit dem Kind im Museum von Antwerpen, konnte immer nur von einem Franzosen gemalt sein. Mag man in dem Christkind van Eycks Art deutlich finden, die Grazie, mit der Fouquet die Maitresse Karls VII. für die Madonna verwandte, diese kaum wahrnehmbare und dabei hinreißende Koketterie der köstlichen Gestalt mit dem halboffenen Mieder, das die eine Brust entblößt, ist so echt französisch wie ein Meister des Dixhuitième. Man vergleiche die Eva in Brüssel mit diesem Bilde. Vor dieser kolossalen Erfassung des ersten Weibes, in dessen Leib die Menschheit schlummert, schweigt der Gedanke an den anderen, aber es schweigt auch alles Lyrische, das sich an der Schönheit der Frau begeistert. van Eycks Eva ist mehr als schön, wie sein Adam nie schön genannt werden dürfte. Es ist das Stück, das vom Manne genommen ist. Erst Fouquet hat die Frau ohne den Mann gemalt und schon seine Madonna ist die reizende Göttin, der die Männer zu Füßen liegen.

Nie hat der echte Deutsche das Weib als Frau gemalt. Er würde lügen, wenn er es versuchte, nicht nur, weil in unserer Geschichte die Agnes Sorel fehlen, sondern weil in unserer ganzen Geistesart dafür kein Platz ist. Nur die Perversität sieht aus Cranach eine der französischen Auffassung verwandte Art heraus. Cranach selbst versteckte sich hinter lüsternen Alten, um seine Frauen kokett zu machen. Nicht dies Kokette meine ich; die Olympia ist ebensowenig lüstern gedacht wie Manet, dieser Männlichste der Franzosen, der nicht umsonst an Franz Hals erinnert, als weibisch gelten kann.

Die malerischen Epochen Leibls haben die Vollkommenheit der Kokotte natürlicherweise nie wieder erreicht; er war nie wieder so großen Lockungen ausgesetzt und mußte bei den meisten übrigen Werken das Malerische im Sinn der Franzosen nur als eine Station betrachten, die es zu überwinden galt. Aber wenn in den Werken, denen er ganz die malerische Umhüllung ließ, das Monumentale des Kirchenbildes entbehrt wird, das Material, das sich in diesen oft unvollendeten Bildern darbietet, ist um so köstlicher. Das Schwarz dabei, das die Modernen sonst fürchten, erscheint uns hier wie ein Maximum einer Leistung, von der Lenbach nicht das Minimum erreichte. Nie wird man Leibl saucig finden. Saucig ist trübes, totes Gewässer auf Untiefen, Leibl ist dunkles Fluten nach der Tiefe. Die genialste Pinselführung, wo jeder Strich dem Leben des Dargestellten zufügt und immer gedrungener die Erscheinung der Atmosphäre abringt, wird hier zum stets harmonischen Bildnis. Daß Leibl sie mit Vorliebe für Porträts anwandte, während er bei der Schöpfung seiner Typen der Kondensation zustrebt, die das Malerische überwindet, ist für ihn bezeichnend. Er war in seinem Sinne mehr Naturalist vor dem Konterfei als vor seinen Bauern. Wie reich die Skala dieser Kunst, selbst da, wo sie nur Natur geben wollte, war, kann man an den drei Bildnissen des Museums seiner Vaterstadt Köln bewundern; in dem frühen Porträt des Vaters, wo alle Kunst aufgeboten scheint, um die schmale zugeknöpfte Korrektheit des alten Herrn zu zeigen; in der dunkelblonden Studie des Mannes mit dem braunen Hut, einem der größten Meisterwerke Leibls, in dem er gewissen Maréesporträts nahe kommt, und endlich dem virtuosen Pallenbergbildnisse aus dem

Jahre 1871 mit der fabelhaften Fleischbehandlung. Bessere Dinge sind in Deutschland nie gemacht worden.

Seine Pinselführung hält sich zu allen Zeiten von der dicken Farbe der Modernen fern, aber das ungemein Ursprüngliche, Lebendige, das dieser Art Malerei gelingt, ist ihm in kaum geringerem Grade erschlossen. Auch in seiner späteren Zeit blieb seine Behandlung der Leinwand von größter Sorgfalt. Studien wie der Männerkopf mit dem Hut in der Stuttgarter Galerie verblüffen durch das Virtuose des Mittels. Die Malerei ist hier eine Kombination von sehr verschiedenen, deutlichen Geweben, bleibt aber selbst bei der stärksten Bewegung des Pinsels ganz flach. Einzelne Stellen scheinen von einem ganz feinhaarigen breiten Pinsel gestrichen. Wie immer ist der Tonwert außerordentlich sicher; die Degradationen sind so fein, daß sie zuweilen lediglich dadurch zu entstehen scheinen, daß der feinhaarige Pinselstrich glatt wird. Immer ist das Glatte bei Leibl ein Mittel unter anderen, es steht im Gegensatz zu anderen Behandlungsarten, geht aus ihnen in gewissen Momenten hervor, wo es Steigerung wird, ein Höhepunkt der Wirkung, der sehr oft mit dem lichtesten Punkt zusammenfällt. Nie, meines Wissens, findet man bei Leibl die gewissen Spritzer der Modernen, mit denen Liebermann in Deutschland begann; stets ist das Einzelne in dem Ganzen gelöst. Leibl hätte Vasaris Beifall und Holbeins Wohlgefallen gefunden. Trotzdem hat das Malerische seiner Malerei im gewissen Sinne stark fortschrittliche Bedeutung. Die Verteilung der Massen, die zumal auf seinen Skizzen durch das starke Schema überrascht, die Benützung der Geraden in seiner Komposition, um eine ruhige Einteilung zu ermöglichen, zumal des Vierecks, in seinen Türen und Fenstern u. s. w., das seinen gebogenen Linien stets eine Art fester Konstruktion zur Seite stellt, — die schöne Skizze aus später Zeit (1899), das junge Mädchen neben der Tür in der Neuen Pinakothek in München ist ein Beispiel unter vielen — Elemente, die er den alten Holländern entlehnte, aber auf geniale Weise erneute, sind der deutschen Malerei unentbehrlich geworden.

Leibls materielles Geschick und bis zum gewissen Grade auch sein künstlerisches wurde von der Abgeschlossenheit bestimmt. Auch dieser Große, nicht anders als die Feuerbach und Marées — schaffte in der Einsamkeit. Nach glänzenden Anfängen, unterstützt durch die Pariser Aufnahme, wurde der Erfolg seiner Bilder immer matter. Sein Kirchenbild schien den Umschwung zum Besseren zu bringen. Die paar Münchener Freunde, die treu zu Leibl hielten, Gedon vor allen, sahen das Werk 1881 in Aibling und veranlaßten den Meister, es in München in einer Separatausstellung zu zeigen[1]. Der Erfolg war erfreulich, die Künstler wallfahrteten zu dem Bilde. Gedon bestimmte Leibl, 100000 Mk. zu verlangen und schrieb an Goupil, Schön und andere Liebhaber. Goupil kam und lehnte ab; ein deutscher Amateur bot 50000 Mk., Leibl beging die Unvorsichtigkeit, nicht sofort zuzuschlagen, und als er dann annahm, hatten gesinnungstüchtige Konkurrenten den Amateur eines Besseren belehrt. Erst ein Jahr später, nachdem das

[1] Es geschah in dem Gebäude des Künstlerunterstützungsvereins in der Augustenstraße, das Eintrittsgeld floß in die Kasse des Vereins.

Bild durch Ausstellungserfolge erprobt war, kam es zu bedeutend geringerem Preis an den Mann. Der schlimmste Schlag traf Leibl, als die Wilderer 1888 in Paris durchfielen, das Bild, an dem er wieder mehrere Jahre voll größter Hoffnungen gearbeitet hatte. Mit welchem Recht die Pariser Leibls Erwartungen zerstörten, läßt sich heute, nachdem der Künstler das Werk zerschnitten hat, nicht mehr entscheiden. Nach den Fragmenten bei Seeger muß es wunderbar gewesen sein.

Von diesem Schlag hat sich Leibl nie wieder erholt, auch seine Krankheit scheint damals ihren Anfang genommen zu haben. Er zog sich ganz mit seinem getreuen Sperl in die Einsamkeit zurück. — Mitte der neunziger Jahre weckte man ihn. Die große Berliner Ausstellung kam auf den Gedanken, eine Sammelausstellung der Werke Leibls zu veranstalten und wandte sich an Trübner, da Leibl nicht antwortete. Trübner fuhr hinaus und fand den Künstler schon so sehr von der deutschen Einsamkeitskrankheit, für die noch mal ein Wort erfunden werden muß, ergriffen, daß es nur mit der größten Mühe gelang, ihn zur Teilnahme zu bestimmen[1]. Von dem großen Erfolg dieses Auftauchens des Werkes vor der erstaunten Menge hat Leibl nur noch wenig Erfreuliches gehabt.

---

[1] Zur Psychologie seiner Einsamkeit mag man nachlesen, was Schlittgen berichtet:

„Mit großer Bitterkeit erzählte Leibl, daß in der ersten Zeit Bilder von ihm teilweise verbessert wurden. Entweder hatte er sie nicht sauber genug ausgeführt, dann wurden einzelne Stellen sauber übermalt, oder sie waren zu leer, dann wurde noch etwas hineingemalt . . .

Eines Abends erschien an unserem Tisch (in Aibling) ein Kunstmaler. Wie gewöhnlich war Leibl sehr zugeknöpft gegen den Gast. Dieser, um sich gut einzuführen, begann: „„Herr Professor, Sie werden sich wundern in mir einen Mitarbeiter zu sehen.““ Leibl sah den Mitarbeiter scharf an. „„Ja, ich habe einmal auf eines Ihrer Bilder ein Stück Hintergrund hineingemalt.““ (Dann schalkhaft:) „„Sie hatten sichs hinten herum etwas leicht gemacht, so huschelbuschel.““

Leibl sprang auf und ich dachte, etwas Furchtbares müßte geschehen. Aber er beherrschte sich und ging hinaus in den Garten. Als er nicht wiederkam, wurde ich ängstlich und suchte ihn draußen. Mit großen Schritten ging er auf und ab: „„Ist der Mensch noch da? Ich schlage ihn nieder.““

Es gelang mir endlich ihn zu beruhigen. Der Gast mußte sich aber für den Abend mit der Rückenansicht Leibls begnügen. Der Ahnungslose flüsterte mir noch zu: „„Leibl ist wirklich sehr unzugänglich.““

DIE LEIBL-SCHULE

Man könnte nachweisen, daß alle bedeutenden Maler Deutschlands, die nicht zu der Kompositionsschule gehören, die in dem ersten Abschnitt dieses Buches besprochen wurde, eng mit Leibl zusammenhängen. Das ist bei der Einsamkeit, zu der sich der Meister von Aibling verdammte, merkwürdig genug. Und auch in die Kompositionsschule ragt er hinein. Er hängt mittelbar mit ihr zusammen, und unter den Künstlern, die ihm nahe standen, fehlt es nicht an Beispielen, die ihn verließen, um zu Böcklin überzugehen, oder ihr Leben lang zwischen den beiden so verschiedenen Richtungen schwankten. Die unmittelbare Verbindung gibt der Kamerad Feuerbachs, Viktor Müller, der mehr durch die Einflüsse, die er gewann, als durch seine Werke etwas bedeutet und dem der Ruhm gebührt, Leibl selbst ermutigt zu haben.

Müllers Werk ist Übergangskunst. Er war ein echter Romantiker, studierte mit Feuerbach in Antwerpen, dann bei Couture, dessen schlaffe Haltlosigkeit er erkannte, sah Courbet und hatte nicht die Zeit, die Konsequenz dieser Entdeckung zu ziehen. Er übermittelte sie anderen. Auch Müller gehört zu den Auserwählten, die das Voreilige neuer Erkenntnis mit einem frühen Tode bezahlen.

Die kleine Sammlung, die der Sohn des Künstlers, Herr Dr. Müller in Frankfurt, pietätvoll zusammenhält, läßt ein Temperament erraten, dem es nicht gegeben war, in die Tiefe zu dringen. Das Schneewittchenbild, von dem die Berliner Nationalgalerie die Skizze besitzt, steht bei weitem am höchsten mit den frischen Farben und der seltenen Anmut der Komposition. Es ist eine ähnliche Überraschung wie die Spitzwegskizze in Berlin, einem glücklichen Zufall entsprungen, der der Hand Einhalt gebot, die gewohnt ist, einem Gedanken, keinem ganz außerhalb des Gegenständlichen liegenden Interesse zu folgen. Auch das Frankfurter Schneewittchen hat die köstliche Unmittelbarkeit der Skizze und ist reicher. In den meisten anderen Bildern verschwimmt der Eindruck; die Romantik nähert sich zuweilen den Laxheiten des Pariser Lehrers, in dem Brustbild der Herodias glaubt man einen besseren Verwandten Makarts zu finden. Angenehmer wirkt das Gegenstück der Sammlung, auch eine Frau mit nacktem Busen, schönen

dunkelrotblonden Haaren und dem prachtvollen rosa Fleischton des Gesichtes. Immer ist Müller ganz malerisch. In seinen Zeichnungen verwischt er den harten Bleistift der deutschen Illustratoren, aber fällt dabei zuweilen in das Weichliche der französischen Epigonenmalerei. Man versteht nicht ganz den Versuch der Biographen Müllers, zumal Berlepsch' in seiner pietätvoll eingehenden Studie[1], gerade aus den letzten Gemälden Müllers den Ruhm eines starken Koloristen abzuleiten. In dem Hamlet des Städelschen Instituts ist die graue Stimmung zu wenig organisch durchgeführt, um einen ungetrübten Genuß zuzulassen, und in „Romeo und Julia" der Pinakothek bleiben die prächtigen Falten des Gewandes ein Detail, das über die Theater-Mimik nicht hinweghilft. Man braucht nur an Feuerbach zu denken, um einen echten Koloristen, der immer seine Form zu schmücken weiß, gegenüberzuhalten.

Aber Maler war Viktor Müller. So etwas Duftiges, wie das Kinderbildnis mit dem Hund, hat heute noch seine Reize, und das Selbstporträt bei Herrn Dr. Müller ist von ganz tiefer malerischer Erfassung[2]. Solche Bilder sprechen deutlich von Courbets L'Homme blessé u. s. w., und zeigen, was Leibl von Müller lernte. Die wesentlichste Wohltat, die Müller Leibl erwies, war jedenfalls die Vermittlung der Bekanntschaft des großen Franzosen. Ihm selbst fehlte der starke Kern Courbets, und er war noch weiter von der Holbeintradition entfernt, die Leibl hinzufügte.

Leibl ersetzte den Hang zur Romantik durch strenge Beobachtung der Natur. Er war der erste Deutsche, der von Paris nicht ein Atom Couture mitnahm. Die Rücksichtslosigkeit seiner Kunst bewirkte, daß er zu Viktor Müller in entscheidenden Gegensatz trat, der übrigens nicht ihr freundschaftliches Verhältnis beeinflußte. Im Jahre 1870 finden wir die beiden Parteien deutlich 'gegliedert. Auf der einen Seite stehen Müller, Böcklin, Henneberg u. s. w., und ihr früherer Genosse Feuerbach überstrahlt ihre Reihe; auf der anderen Leibl. Einen Augenblick scheint sich die Macht auf seine Seite zu neigen; eine stattliche Schar talentvoller Künstler schart sich um den jungen Führer: Munkacsy, Eysen, Karl Haider, Thoma, dann die Kameraden Leibls aus der Schule Rambergs: Theodor Alt, Rudolf Hirth du Frênes, Schider, Sperl[3], endlich Trübner mit seinen Freunden Karl Schuch und Albert Lang.

---

[1] Viktor Müller-Heft der „Kunst für Alle" vom 15. Dezember 1896 mit vielen Abbildungen.

[2] Müller hatte offenbar zu viel von dem Guten, das den anderen Deutschen fehlte und wurde nicht ganz der Lockung des Malerischen Herr. Das Porträt Scholderers, des Schwagers, in derselben Sammlung wirkt durch die weit getriebene Verwischung der Formen. In der großen Skizze, die Herr Dr. Müller vor kurzem gefunden hat, die sitzende Frau im Freien, merkt man deutlich, wie sehr ihm der koloristische Aufbau des Bildes abging. Er tat die Farbe post festum dazu. Das Hauptbild der Sammlung nach den „Misérables" Viktor Hugos dringt kaum in die Sphäre künstlerischen Interesses.

Für Müller — wie für alle seine Kameraden in Antwerpen und Paris — wäre eine starke Dosis Delacroix wahres Manna gewesen. Von dem Einfluß Delacroix' auf Müller, von dem Muther in seiner Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert berichtet, sind nur recht äußerliche Spuren bemerkbar. Diese Romantik war durchaus nicht Delacroix, sondern immer nur Couture. Dagegen mag Müller Corot gesehen haben.

[3] Schider und Sperl waren ursprünglich nicht von Leibl beeinflußt, sondern Genremaler im Geiste Rambergs; Schider, ein geborener Österreicher, kaum produktiv als Maler, jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule in Basel; Sperl teilte später die Einsamkeit Leibls auf dem Lande, und dieser lohnte die Anhänglichkeit, indem er in die Landschaften Sperls zuweilen die Figuren hineinmalte.

Müllers Kunst war zu unfertig, um starke Anregungen zu geben. Aus seinem engeren Kreis ist nur Burnitz[1] bedeutsam, der, um einige Jahre älter als der Freund, in Paris mit den Fontainebleauern arbeitete und, ähnlich wie Eysen, fein getönte, wohltuende Landschaften machte. Ein Vorgänger der Frankfurter war der Schüler Veits, Anton Burger, von dem man so manches hübsche Bild in Frankfurt findet, der erste Deutsche, der — schon in den fünfziger Jahren — Courbet in Paris entdeckte und in Cronberg das Haupt einer nicht unbedeutenden Schule wurde, in der Burnitz, der relativ spät zum Malen kam, lernte[2]. — Von Scholderer[3] sind wenig halbwegs geglückte Versuche erhalten.

Leibl dagegen besaß alles, um zum Führer zu werden, vor allem die exemplarische Sicherheit in der Beherrschung seiner Mittel, das ganz Vollendete in jedem Augenblick; er hatte die Einseitigkeit, die zum Propheten gehört, und verfügte über keine geringe, zuweilen drastische, persönliche Suggestion. Er wetterte gewaltig gegen die „Phantasiekunst", die sich nicht, wie die der Tizian, Rubens, Holbein und Dürer, auf Natur aufbaute und an umfangreiche Darstellungen heranging, bevor sie gelernt hatte, lebensgroße Köpfe und Hände zu beherrschen. Böcklin und Lenbach kamen schlecht dabei weg; zumal Lenbach. Der Liebe, mit der Leibl an den Alten hing, mußte das Kolorieren photographischer Aufnahmen berühmter Männer à la Rembrandt, à la van Dyck, à la Reynolds wie dekorativer Schwindel erscheinen. Er verehrte die tiefe Ehrlichkeit der Alten und nahte sich ihnen mit derselben Tiefe der Empfindung. Das war wohl das Beste, das er seinem Kreise mitteilte, und daß dem deutschen Publikum dieser unentbehrliche Realismus als Gattung niederer Art erschien, während er in allen Kunstarten immer nur Qualität ist, daß es die ewig Unfertigen mit dem Nimbus krönte und im selben Atem ihm, dem Meister, die geringe Anerkennung immer mehr entzog, trieb ihn schließlich in die Verbannung.

Das Schlimme an der Begeisterung für falsche Werke ist, daß sie den echten ungerecht wird. Der Ausgleich ist unvermeidlich, denn das Medium ist immer dasselbe. Das Stück falscher Richtung, das die Führer geben, bildet den stärksten Winkel mit den Geraden. An sich ist es ganz gleichgültig, daß man Lenbach seit vielen Jahren in besonderen Kabinetten feiert. Das Bedenkliche daran ist, daß just diese Kabinette den Platz für die Besten wegnehmen, weil sie just die Anerkennung, die den anderen nützen könnte, absorbieren. Nicht die Thumann oder Kameke sind gefährlich, man kann sie lieben. Und deshalb wird jede Kritik, die nicht ihrer selbst wegen da ist, zur Polemik gezwungen; sie kann ihre Helden nicht plazieren, ohne den Platz, den sie ihnen bestimmt, erst zu erobern.

---

[1] Er ist leider kaum in öffentlichen Galerien vertreten. In den Frankfurter Privatsammlungen steckt manches hübsche Bild, das beste wohl bei demselben Dr. Müller, der auch frühe Thomas besitzt. Das Bild der Berliner Nationalgalerie gehört nicht zu den besten. Auch Eysen vermißt man in unseren Museen. Soviel ich weiß, gibt es außer dem hübschen Bild der Nationalgalerie nur den reizenden Wald mit den hellen Lichtern des Städelschen Instituts.

[2] Über die Cronberger Schule hat Heinrich Weizsäcker im „Pan" berichtet (1897, III. Jahrg., Heft 4).

[3] Scholderer pendelte zwischen Müller und Thoma, mit dem er in Düsseldorf zusammengekommen war, verdarb sich vollends in London, zog sich im Alter nach Frankfurt zurück, wo er vor zwei Jahren gestorben ist.

Das Ansehen Leibls wurde nicht wenig durch Munkacsy gefördert, der den Einfluß in bedeutsamer Weise weitertrug. Der Ungar, der schnell berühmt werden sollte, teilte sich sozusagen zwischen Alfred Stevens, dem Freunde Leibls aus der Pariser Zeit, mit dem auch Munkacsy viel zusammen war, und Leibl, bekannte sich aber auf allen Ausstellungen als Schüler des Deutschen. Anfangs malte er ganz im Stile des Meisters, sogar noch in dem berühmten Bild „Milton diktiert das verlorene Paradies". In dem „Christ vor Pilatus" ist die Technik ganz die des Lehrers, und seine besten Porträts stehen Leibl sehr nahe. Es ist kein wesentlicher Unterschied zwischen der alten Ungarin im Kölner Museum und der obenerwähnten Leiblstudie des Mannes mit dem Hut, die an derselben Wand hängt. Munkacsy hielt zeitlebens an der dunklen Farbe fest, nur nahm er statt dem Elfenbeinschwarz Leibls ausschließlich Asphalt, wodurch seine Bilder das braune Saucige bekamen wie die Lenbachs. Munkacsy ging zurück, statt vorwärts, zumal in den achtziger Jahren blaßte er immer mehr ab. Seine Krankheit mag dazu beigetragen haben. Wir verdanken ihm den Zusammenhang Liebermanns mit dem Aiblinger Meister und bis zum gewissen Grade auch die Zugehörigkeit Uhdes.

Der Münchener Kreis trat anfangs ganz mit den äußerlichen Merkmalen einer streng zusammengehörenden Schule auf, einer Gemeinschaft der Regeln, die die frühen Bilder der Alt, Hirth, Trübner, Lang u. a. einander ähnlich machte. Das Hauptgesetz war strenges Naturstudium und das schöne alte Malerideal, die Bilder so widerstandsfähig wie möglich zu gestalten, das Leibl nur durch die Primamalerei für erreichbar erklärte. Die Zeit gibt ihm schon heute recht. Sie hat die mysteriöse Vollendung übernommen, mit der das meisterliche Handwerk gelohnt wird, und den Bildern der Schule den wundervollen Zusammenfluß gegeben, den wir Heutigen nur an den Werken früher Epochen zu bewundern gewohnt sind.

Man war damals frei von dem Ehrgeiz, der sich auf das Kostüm richtet, und bediente sich gern derselben Vorwürfe. Als sich der Glaspalast im Sommer 1903 von Hirth bewegen ließ, das Geheimkabinett Lenbachs einmal zur Abwechslung zu künstlerischen Zwecken zu gebrauchen und hier ein paar schöne Werke Theodor Alts auszustellen[1], fand man an dem herrlichen Atelierbild so viel zu bewundern, daß niemand daran dachte, die Neuheit des Themas zu untersuchen, das damals unter den Freunden beliebt war. Heute muß sich der Maler hüten, einen Gaul zu malen, wenn in der Ausstellung vor ihm ein Reiterporträt war.

Die Bildnisse Leibls der sechziger Jahre bildeten den Ausgang, also die reiche malerische Periode des Meisters. Auch Marées mag hier Nutzen gewonnen und gegeben haben; sein Berliner Hildebrand-Grant-Porträt (1871) steht mit dieser großen Zeit sicher in enger Verbindung. Trübner und Hirth malten nach dem Vorgang Leibls (1866) im Jahre 1874 ihren Freund Schuch, von dem auch ein Selbstporträt existiert. Man sieht an den vier Bildnissen nach demselben Modell, die hier zusammen reproduziert sind, wie wenig die äußere gemeinsame Beziehung

[1] Die Ausstellung hat über Alt Literatur geschaffen; vergl. die „Neuesten Nachrichten" vom 27. Mai 1903 (Morgenblatt); die „Kunst für Alle", September 1903 (Fr. Wolter) und „Freistatt" vom 29. August 1903 (O. Grautoff).

die Entwicklung der Individualitäten hinderte; es war ein ideales Kräftemaß, wie in den alten goldenen Zeiten der Malerei.

Hirth hatte damals eine kurze glückliche Periode. Die flotte Skizze, die in Karlsruhe in einer Ecke hängt, — Leibl und Sperl auf einem Schiff zusammensitzend, — zeigt eine rapide Erfassung des Wesentlichen, die die Flüchtigkeit wertvoll macht und das spätere Breslauer Bild, „Die Hopfenleserinnen“, weit übertrifft[1]. In Karlsruhe hängt auch die saubere kleine Landschaft Langs mit den hübschen Bäumen auf der saftigen Wiese am Wasser, in feinen grau-blau-grünen Aquarelltönen. Albert Lang war ursprünglich Architekt und trat dann als Maler mit Trübner in den Leiblkreis. Er entwickelte sich anfangs ausgezeichnet, malte hübsche Studien, besonders Stilleben in der kräftigen Art des Meisters. Böcklin und ein falsch verstandener Einfluß des späteren Marées brachten ihn zur Schwenkung; er hat, seitdem er mit Thoma in Frankfurt in den achtziger Jahren zusammen war, nichts Wesentliches mehr zustande gebracht. Sein Frauenporträt in Karlsruhe aus dem Jahre 1891 ist typisch für den Verfall.

Und diese Schwenkung stand nicht allein. Leibls Einfluß schmälerte sich, je mehr Böcklin zur Herrschaft gelangte. Dazu kam, daß die Schüler der Entwicklung Leibls von dem Malerischen zu dem Zeichnerischen nicht ohne Straucheln zu folgen vermochten. Sie war dafür zu individuell, ein Einzelfall, wie er in dieser Vollkommenheit nur Leibl glücken konnte, und kam allenfalls nur einer Spezialität wie Karl Haider gelegen, den sie auf dem kleinen Gebiete allzu eng gefaßter Altmeisterlichkeit ermutigte. Den meisten brachte sie folgenschwere Verirrung, da man glaubte, dem vermeintlichen Mangel des späteren Leibl an malerischen Wirkungen durch Böcklin passend abhelfen zu können.

* * *

Dies ist der Fall Thoma.

Sein Anfang stand unter den besten Zeichen. Er war grundverschieden von dem Leibls: streng zeichnerisch. Thoma übertrug die Schirmersche Trockenheit auf seine Bauern und Bäuerinnen, aber sorgte — anders als sein Lehrer — dafür, daß sie aufrichtig wurden. Wie man in Renoir auch in seinen spätesten Bildern noch den Porzellanmaler aus Limoges errät, blieb in Thoma immer ein Rest des traulich-plumpen Handwerkers, der die Holzschnitzereien der Schwarzwälder Bauern gesehen und mit dem Bemalen der Schilder für die heimatliche Uhrenindustrie begonnen hatte. Er zeichnete, was er sah, schlicht und ordentlich, ohne aus dem Gedankenkreis eines Menschen seines Ursprungs herauszutreten. Seine Bilder vor der Pariser Reise sind der Eindruck Courbets auf einen naiven Menschen. Möglich, daß er, als die Bauernbilder um die Mitte der sechziger

[1] Aus dem Jahre 1879. Außerdem besitzt das Breslauer Museum einen sehr dunklen Studienkopf Hirths; so viel man sehen kann — er hängt sehr hoch — ohne Bedeutung.

Eine größere Anzahl von Werken Hirths hatte der Dresdener Kunstsalon von Emil Richter im Januar 1903 zusammengebracht — auch einige Bilder von Sperl und Alt. Biographische Notizen über Hirth in einem Aufsatz Robert Brucks im „Dresdner Anzeiger“ vom 1. Sept. 1903, Nr. 242.

Jahre entstanden, überhaupt noch nichts von Courbet wußte; diese Art ist so natürlich, daß ein Mensch mit gesunden Gliedern schon allein darauf kommen konnte. Der „Sonntagmorgen", — die Großmutter mit dem Tuch um den Kopf, mit der Brille auf der Nase, das Mädchen daneben, das mit in der Bibel liest, — ist ein kunstloser Ausfluß der Ehrlichkeit, die später Leibl zu den verfeinerten Schöpfungen seiner zeichnerischen Epoche trieb. Es ist altdeutsch ohne Holbein. Das junge briefschreibende Mädel, die Zeichnung, nach der er 25 Jahre später eine Lithographie machte, ist echt deutsche Bauernkunst. Eine Welt liegt zwischen ihr und Leibls souveränen Zeichnungen, aber der Geist ist derselbe; es gab in den Blütezeiten des Handwerks solche Erscheinungen, die ganz unberührt von der unmittelbaren Kunstwirkung irgendwo auf dem Lande oder in winzigen Städten ebenso milieuechte, überzeugende Dinge schufen, die nichts für den Amateur waren, aber die hochentwickelte Volkskultur in den Fingern hatten und weiter förderten. Es ist ein Jammer, daß solche Menschen heute in das Kunstleben der Städte gezerrt werden, daß sie nicht im Volk bleiben können, wohin sie gehören, daß es kein Volk für diese Volkskunst mehr gibt. Heute macht man sie zu Akademiedirektoren und Professoren, und die Leibls, diese Weisen, die der hohen Kunst handgreiflich nahe kommen, die mehr davon wissen, als alle Buchgelehrten, die verlorene Dinge wieder lehren könnten, an deren Verlust unsere Akademien kranken, verbannt man zu den Bauern.

Man kann Thoma für das, was aus ihm geworden ist, nicht verantwortlich machen; er ist ein Symptom derselben schlimmen Entwicklung, die unsere Dörfer verwahrlost und unsere Städte mit Proletariat überfüllt, die den Industrialismus in Dinge hineinträgt, die am wenigsten dafür taugen, die diesen alten, altmodischen Begriff des Deutschtums, von dem ich früher sprach, mit dem ganz anders gearteten modernen politisch-ökonomischen Begriff zu verschmelzen sucht, und, indem sie ihn in diese fremde Umgebung bringt, eine Karikatur daraus macht.

Thoma fehlte ebensosehr der Boden für sein Handwerk wie Marées der Boden für seine Kunst. Man kann in vielen Äußerungen des Künstlers merken, daß ihm die Situation lange Zeit das Bewußtsein beschwerte. Als er bekannt wurde, stand das Gewerbe in Deutschland auf der denkbar tiefsten Stufe, selbst die Buchillustration lag danieder. Vielleicht wird das Wenige in dem einzigen Gewerbe, das er beherrschte — und was hätte er daraus machen können! — sein Buchschmuck, der Nachwelt am teuersten sein.

Thoma hatte als Maler einen Moment größter Energie, um eine starke technische Grundlage zu finden. Es war im Jahre 1868, als er nach Paris ging. Der Ausgang konnte nicht zweifelhaft sein; Paris paßte zu Thoma wie eine Dame von Maxim' nach Bernau. Es ist unglaublich, daß dieser deutsche Müllerssohn trotzdem in Paris den neuen Mann, der die Geschicke der Kunst bestimmen sollte, deutlich erkannte. Edouard Manet ist nicht von Liebermann entdeckt worden, sondern von Hans Thoma. Er sprach, als er von Paris heimkehrte, begeistert von dem Olympia-Maler und trug nachher in München nicht wenig dazu bei, Manet dem Leiblkreise bekannt zu machen. Inzwischen war auch Leibl in Paris

gewesen. Er sah in Manet allenfalls einen Kollegen, der sich zu Courbet in ähnlichem Verhältnis befand wie er selbst und den er in diesem Glauben mit vollem Recht über die Achsel ansehen zu können glaubte. Thoma scheint den tiefen Unterschied zwischen den beiden Franzosen erkannt zu haben, vielleicht aus einem unbewußten Schwächegefühl heraus, dem der Bruch mit der Konvenienz mehr als willkommen war. Freilich irrte er bitter, wenn er sich mit Manets Verachtung der Schattenwirkung verwandt fühlte. Manet brauchte die Courbet-Leiblsche Art nicht, Thoma konnte sie nicht und vermochte sie nicht zu ersetzen.

Des Malers beste Werke fallen in diese Zeit[1]; er malte damals sonnige Bilder, Interieurs mit halb lebensgroßen, von der Sonne beschienenen Figuren; es gibt ein schönes Porträt seiner Mutter, im Zimmer sitzend, mit Sonnenflecken auf dem Boden; ein anderes stellt ein besonntes Mädel am Ufer zwischen dem Blattwerk des Baumes dar, alles streng nach der Natur und mit warmem, malerischem Empfinden gemacht. Manets Einfluß, der bei all diesen Bildern mitspielt, aber bei der ganz entgegengesetzten Natur Thomas nur ein deutliches Gravitieren in der Richtung des Franzosen hervorbringt, ist wohl am stärksten in den Stilleben um das Jahr 1870 bemerkbar. Eins dieser schönen Blumenstücke, aus der Ullmannschen Sammlung in Frankfurt haben wir abgebildet[2].

Die Münchener Jahre brachten Thoma mit den reichsten deutschen Künstlern zusammen. Sie hatten für ihn den einzigen Nachteil, seinem weichen Gemüt zu viel Widerstandskraft — oder Aufnahmevermögen — zuzumuten. Vielleicht schwebte ihm eine Vermittlung zwischen den beiden Kontrasten Leibl und Böcklin vor. Sie wäre möglich gewesen, wenn die Entscheidung zwischen den beiden auf einer Gegenstandsfrage bei gleicher künstlerischer Basis beruht hätte, wie etwa bei dem Schneewittchenmaler und dem frühen Leibl. Zwischen Leibl und Böcklin dagegen fand eine rein ästhetische Betrachtung keine Brücke. Hier hieß es entweder Kunst oder Unkunst, denn die ganz individuelle Fähigkeit Böcklins, trotz seiner schwankenden Basis, zuweilen relative Werte zu schaffen, war schon damals nichts weniger als übertragbar. Eine Reise nach Italien, die ihm die Frühflorentiner und die Bekanntschaft mit Marées vermittelte, verwirrte Thoma noch mehr. Zunächst ist wenig von alledem zu spüren. Die Fresken, die er nach der italienischen Reise in Frankfurt bei Gerlach malte, zeigen einen redlichen Menschen, dem vor großen Flächen die Kraft gebricht und der vorzieht, einfach und bescheiden sich an natürliche Dinge zu halten, als sich in halsbrecherische Experimente zu verlieren. Bis auf die kleine Supraporte, die wohl späteren Datums ist, wirken die Bilder behaglich. Welche Kluft zwischen ihnen und den schlimmen Fresken in dem Ravensteinschen Hause, die Anfang der achtziger Jahre entstanden!

In den Gartenzimmerbildern ist Viktor Müllers Einfluß deutlich, zumal in dem Kinderreigen, den er oft wiederholt hat. Die Bäume waren wohl nur so lang,

[1] Ostini berichtet in seiner Thomabiographie (Velhagen & Klasing) von vielen Bildern dieser Zeit, die Thoma, um sich dem Publikum anzubequemen, übermalte und dadurch zerstörte.

[2] In dem Hause des Herrn Albert Ullmann befinden sich auch die weiter unten erwähnten frühen Fresken, die Thoma für das Gartenzimmer des früheren Besitzers (Al. Gerlach) malte. Übrigens nicht, wie Ostini sagt, 4 Landschaften, sondern 6, außer der Supraporte. Sie fallen in das Jahr 1874.

weil der Raum so hoch war, aber das hat nichts zu sagen, das Motiv ist reizend. Warum mußte selbst dieser stille Mensch die Idylle verlassen!

Thoma fehlte die malerische Umhüllung Müllers, die in den Schneewittchenbildern so entzückt. Er verlor den Freund und Lehrer zu früh. Auch er wurde wie Leibl mit den Jahren immer härter, aber während dieser den Kern seiner Schönheit entblößte, enthüllte sich bei Thoma — was besser zugedeckt geblieben wäre.

Nur die ersten zehn Jahre des Thomaschen Schaffens sind eine Zeit der Blüte. Sie hätten der Anfang sein müssen. Tatsächlich ist man im Vergleich mit der Folge gezwungen, in ihnen die relative Vollendung zu sehen.

Der Leiblkreis fiel um das Jahr 1877 auseinander. Thoma, Haider und Hirth heirateten und verließen München, Trübner war schon vorher viel auf Reisen; der arme Alt wurde in eine Heilanstalt gebracht. Schider ging nach Basel, Leibl selbst aufs Land. Der Einfluß des Meisters verflüchtigte sich in seinen meisten Genossen, sobald sie seinem persönlichen Bannkreis entrückt waren. Thoma nahm in das Frankfurter Heim wenig Förderliches aus seiner Lehrzeit mit. Er behielt nichts von der Lehre Manets und Leibls, immer die Natur vor Augen zu haben, und reduzierte den Einfluß Müllers, der sehr wohl das Malen nach der Natur mit dem Poetischen zu verbinden gewußt hatte, immer mehr auf das rein Gegenständliche. Seine Frankfurter Kollegen, Steinhausen, v. Pidoll u. a., konnten ihm nicht die gesunde Münchener Sphäre ersetzen. Pidolls Schwärmerei für seinen Lehrer fiel bei Thoma auf den denkbar unglücklichsten Boden. Was blieb dem Bauernsohn in den feierlichen Gebäuden einer Maréesschen Architektur zu tun! Er war eher vom Schlage des alten Cronbergers Anton Burger, nur fehlte ihm dessen kleine, aber sichere Welt, die ungestraft auf die enge Anlehnung an die Natur verzichten konnte.

Zudem zwangen die neuen, vergrößerten Bedürfnisse des Haushalts Thoma zu oberflächlicher Arbeit. Er produzierte sehr viel, wiederholte sich fortwährend und diese Wiederholungen, die bei anderen Künstlern inneren Zwecken entspringen und irgend welche, mindestens subjektive Verbesserungen bringen, an denen sie lernen, wurden für ihn zu einer mörderischen Manier. Sein Werk war ein beständiger Niedergang, und so glücklich er zu preisen ist, daß ihm das Bewußtsein dieses Verfalls entgeht, so bedauerlich scheint die öffentliche Kunstpflege, die sich erst in dem Augenblick an ihn erinnerte, als von der früheren Tüchtigkeit kaum noch der Schatten übrig war. So viel ich weiß, besitzt nur die Berliner Nationalgalerie durch die Freigebigkeit Trübners in der gesunden Landschaft ein Werk aus früher Zeit. Die Frau mit den Blumen an der Säule in der Karlsruher Galerie ist eins der erfreulichsten Zeichen der italienischen Lehrzeit; in der Taunuslandschaft der Pinakothek aus dem Jahre 1890 ist die Erinnerung an die Anfänge lebendig; in der Quellnymphe in Stuttgart mag der Maréessche Einfluß erträglich erscheinen. Schlimm ist die Lithographie desselben Gegenstandes (1894).

In derselben Galerie hängt, gleichzeitig mit der Quellnymphe entstanden, eine der vielen späteren Landschaften, in der die vollkommen willkürliche Wahl der

Verhältnisse in den post festum hineingesetzten Figuren, der Mangel jedes inneren Haltes, der dem höchst äußerlichen, symbolischen Sinn förderlich werden könnte, zu Verunstaltungen gediehen ist, die alle Kraßheiten der letzten Thomaepoche, auf die hier billigerweise nicht eingegangen werden soll, ahnen lassen.

Es gibt eine Art falscher Zeichnung, die uninteressant ist, ja gegen die man sich auflehnen muß wie ein alter eingefleischter Professor, um nicht schließlich den kleinen Moritz anbeten zu müssen. Sie ist schlechtweg Nichtkönnen. Bei Rubens, bei Delacroix, bei Marées davon zu reden, ist unsachlich. Diese Leute geben eine zweite Natur, die reichlich so viel Schönheitsquellen besitzt als die andere, die man so wenig mit dem Wald, der Wiese, dem Tier vergleichen kann, wie eine Kirche oder ein wohlgebautes Haus. Sie machen die Natur nicht anders, sie entdecken sie tiefer, lösen das aus ihr, was sich in ihr versteckt, wie das Metall in der chemischen Verbindung; entdecken Gesetze, wo die Beobachtung Erscheinungen findet, und haben die Kraft, gesetzmäßige Dinge zu schaffen, deren Konsequenzen über die natürliche Wahrnehmung hinausführen. Thoma besitzt nicht ein Atom dieses Genies, jede innere Gesetzmäßigkeit, die der Natur ordnend gegenübertreten könnte, geht ihm ab. Und trotzdem entfernt er sich bewußt von der Natur, trotzdem gerade er ehrlicherweise nie etwas anderes sein dürfte als was der Unverstand Leibl nachredete: Naturalist. Man hat bei den vielen Redensarten über Naturalismus eine ernste Sache übersehen: die intellektuelle Ehrlichkeit dieses Verfahrens, die Fähigkeit, sich zu bescheiden, um nicht den Leuten blauen Dunst vorzumachen. — Nur eine streng schülermäßige Unterordnung an ganz vollendete Erscheinungen hätten Thoma vielleicht die Natur zu ersetzen vermocht, in einer Zeit eines allgemeinen kräftigen Stilgefühls hätte er ein guter Stilist werden können. Ungeheuerlich ist die Vorstellung, daß das, was unserer Zeit fehlt, durch solche Unfähigkeit geschaffen werden könnte.

* * *

Es steht zu hoffen, daß eine zukünftige Geschichtschreibung den grotesken Gegensatz zwischen „Phantasiekunst“ und „Wirklichkeitskunst“ — dies sind häufig gedruckte Bezeichnungen —, abschafft, den kunstbetrachtende Seelen fanden und regelmäßig zugunsten einer ihnen willkommenen Symbolik, sei sie auch aus Schusterlappen zusammengeflickt, zu ungunsten der Schönheit, die sie nicht interessierte, ausspielten. Wem fällt es ein, zwischen den göttlichen Frauenporträts des Rubens und seinen jüngsten Gerichten zu unterscheiden. Die Leute, die ein Bild auf das Gegenständliche hin untersuchen, sind wirklich nicht besser als die üblen Quartaner, die in der Religionsstunde im Alten Testament nach obscönen Dingen suchen. Wer in dem „Höllensturz“ eine Historie sieht, nicht das geniale Zucken einer Hand, aus der mit jeder Bewegung Menschenleiber hervorwachsen, stark wie das Blut ihres Schöpfers, dem geht das Höchste in der Kunst verloren. Sein, Leben ist alles in der Kunst wie in der Natur. Nicht der Ort, wo es entsteht, ist wichtig, nicht der Mensch, das Tier, das Ding des

Bildes gibt auch nur die leiseste Andeutung von dem Wesen des Werkes. Von allen Katalogbezeichnungen, Historie, Porträt, Religiöse Malerei u. s. w. ist nur eine einzige nicht ganz unvernünftig: das Stilleben. Erst wenn es gelingt, jedes Bild, auch die tiefsinnigste Historie, als Stilleben zu betrachten, gelangt man in die Gefilde, die Seligkeiten bergen. Dort sind Leibl und Marées beide ebensosehr Phantasten wie Realisten. Von dem Unsinn, den Zola sprach, als er von Corot verlangte, die Nixen seiner Wälder zu unterdrücken, von der Forderung anderer, die Poesie zu malen, dringt gleich wenig in die reinen balsamischen Lüfte, das einzige Paradies, das wir finden können und das man sich nicht mit Albernheiten vernageln sollte.

Eine nicht geringe Bedeutung Leibls für die Deutschen, abgesehen von dem Kunstwert seiner Schöpfung, über den gesprochen wurde, liegt in der Propaganda dieser einfachen Lehre, die uns in schlimmen Zeiten abhanden zu kommen drohte. Er war ein großer, reinlicher Mensch; der einzige bei uns in langen Zeiten, der wie ein Heros das Tal der Göttin hütete, auch wenn er diesen Vorgang zu malen unterließ. Von seiner engeren Gemeinde ist wenig übrig geblieben; die der Zukunft wird um so größer sein.

Nur einer seiner Schüler war Leibl bis heutigen Tages treu: Wilhelm Trübner.

WILHELM TRÜBNER

Wilhelm Trübner ist die Konsequenz des Malers in Leibl. Wenn dieser den Urtyp des Deutschen darstellt, den Nachkommen Holbeins, der sich zeichnerisch auseinandersetzen mußte, erkennt man in Trübner die Variante, die der germanische Genius, ein Jahrhundert nach dem Maler der englischen Bildnisse, in Holland hervorbrachte.

Nach dem Anfang, den beiden Betenden in der Kirche der Karlsruher Galerie, das entstand, als Trübner zwanzig Jahre zählte, war diese Richtung des Malers kaum zu vermuten. Das Bild zeigt die farblose Trockenheit der Karlsruher Schule, dabei aber eine Sachlichkeit in der Zeichnung, eine Sicherheit in dem Bau der beiden hintereinander sitzenden Figuren, die über das Schicksal dieser Tüchtigkeit keinen Zweifel mehr läßt. Nur hätte man geglaubt, sie würde der Art des Leiblschen Kirchenbildes zustreben.

Ein sehr gesunder Instinkt hielt Trübner davon ab. Die Gefahr, der Leibl in dem berühmten Bild trotzte, ist hinlänglich bekannt, ja sie ist, so scheint mir, überschätzt worden. Rosenhagen findet in seiner Studie über Trübner [1] Leibl an einem toten Punkt angelangt, als das Wormser Bild fertig war, und meint wohl damit, daß der Meister nach diesem Wurfe friedlich hätte von hinnen ziehen können. Es ist ganz wenigen Leuten beschieden, in gleiche Lage zu gelangen, sich in einem Werk so tief zu erschöpfen, daß ihnen nachher nichts anderes mehr übrig bleibt, als unsterblich zu werden. Für die Mitwelt sind diese Punkte unentbehrlich, sie bedeuten die Fixsterne, nach denen sich der Wanderer richtet, nicht, um zu ihnen hinaufzusteigen, sondern um den Weg auf der Erde zu finden. Das Prinzipielle der Leiblschen Kunst war nicht malerisch noch zeichnerisch, sondern eine Vollendung; sie entzieht sich der Theorie, wie alle Phänomene, und wird mit Unrecht geschmälert, wenn man darin die Realisierung einer Richtung sieht. Nur gegenwärtig scheint eine todähnliche Einsamkeit diese Vollendung zu umgeben. Sie rückt aus dem gewohnten Kreis der Entwicklungen heraus und scheint kein Jenseits zuzulassen. Aber ging es nicht den Mitlebenden, die Ingres' Vollkommenheit faßten, ähnlich, schien nicht auch bei Lionardo jegliche Fortsetzung

---

[1] Kunst für Alle vom 15. Mai 1902 mit vielen Abbildungen.

undenkbar, und wer konnte sich zu Zeiten der Griechen vermessen, an eine Entwicklung des Phidias zu glauben!

Und doch naht sich immer wieder ein Geschlecht, das plötzlich die kühnsten Monumente der Überlieferung zu Steinen neuer Bauten verwendet und stets von neuem das unausrottbare Leben dieser toten Punkte erweist.

Auch Leibl kann es so gehen; ein Abschluß, der eine Welt beendet, erscheint er nur der Malergeneration, die sich auf demselben Pfade befindet, den er verließ. Ich kann mir aber sehr wohl eine Monumentalkunst denken, der die Zeichnung Leibls ornamentale Gebilde liefert. Daß wir diese heute noch nicht mit unseren Augen wahrnehmen können, beweist nicht das allermindeste; die Sternenferne seiner Schöpfungen läßt nur vermuten, daß diese auf der anderen Seite des Himmels anderen Geschlechtern näher kommen.

Trübners Gesundheit bestand in der Erkenntnis, daß für ihn in der Zeichnung nichts zu suchen war, daß seinem Instinkt eine andere Vollendung winkte, die der Meister nur flüchtig gestreift hatte.

Vielleicht hat ihn Feuerbach dabei geleitet, dem der Vater Trübners, ein Goldschmied aus der guten alten Zeit Heidelbergs, die ersten Versuche des Jungen zeigte. Feuerbachs Erklärung, das sei besser, als was er selbst im selben Alter gemacht habe, bestimmte den Vater, die Einwilligung in die Berufswahl des Sohnes zu erteilen. Der Maler der Medea hat auch in einer späteren Zeit dem fertigen Künstler Anregungen gegeben, und diese Beziehung zwischen zwei so vollgültigen Repräsentanten der beiden diametral einander entgegengesetzten Strömungen Deutschlands ist nicht ohne Bedeutung. Sie zeigt, wie wenig entscheidend der Gegensatz war, sobald man sich nur über das unentbehrlich Gemeinsame einigte und — Talent hatte.

Trübner befindet sich zu Leibl in einem ähnlichen Verhältnis, wie Monet zu Manet. Der Vergleich der deutschen Epoche mit der fast gleichzeitigen in Frankreich muß von vornherein von jedem Schein einer direkten Ähnlichkeit gesäubert werden. Die unüberbrückbare Verschiedenheit liegt in dem Mangel an jeder wesentlichen Beziehung zwischen den beiden Matadoren hier und dort, von dem in dem Leiblkapitel die Rede war. Sieht man davon ab, so findet man Parallelerscheinungen. Leibl erweckt auf dem Weg nach Holbein eine deutsche Malerschule und entfernt sich von ihr, um seinem Stern zu folgen; so tat Manet in Frankreich, der, so mannigfaltig hier die Beziehungen des Führers zur Schule blieben, sich im Grunde stets weitab von der Entwicklung Monets hielt, die er geweckt hatte. Trübner und Monet sind, jeder in seiner Art, normaler und konsequenter als ihre Lehrer; beide suchen zu organisieren, das Genie mit starkem Bewußtsein zu erkaufen. Monet ist glücklicher dabei, er findet den Weg von den Vorgängern vorgezeichnet, besitzt ein Milieu und Freunde, die ihm folgen und durch die Folge helfen. Trübner ist wie jeder anständige Deutsche allein, er sieht außer der Entwicklung Leibls, der sich von ihm wie von den anderen zurückzieht, keinerlei Vorbilder, das Feld ist nur eben gepflügt, ohne weitere Andeutungen, was daraus hervorgehen soll; die unmittelbare Gegenwart denkt

an alles andere, als an malerische Probleme, und in der deutschen Vergangenheit findet sich nicht das geringste Anzeichen, welche Richtung genommen werden muß. Trübner fällt auf den einzig vernünftigen Ausweg, die alte Kunst der anderen daraufhin zu untersuchen. Es war das einzige greifbare Programm Leibls, Feuerbachs, Lenbachs u. s. w., das organisiert werden konnte. Sie alle rieten deutlich zu den alten Meistern, anstatt selbst präzise Schulrichtungen zu geben. Jeder suchte sich dabei heraus, was er brauchen konnte.

Es fehlte ganz der natürliche Hinweis auf die physiologische Entwicklung der nationalen Kunst, die den Franzosen vorschwebte. Manet war fast nationaler, als er ein fremdes Element, Spanien, in sich aufnahm, als Leibl, da er Holbein zustrebte; national im ökonomischen Sinne. Es war eine unendlich fruchtbare Tat, von der auch die anderen etwas haben konnten, auch wenn er seine eigenen Wege ging; ein deutliches Symbol. Leibl brachte nicht sich, sondern seine Schule an einen toten Punkt, — wenn sie mitgegangen wäre.

Trübner verhielt sich also unter diesen Umständen so rationell wie nur denkbar. Mit großer Intelligenz studiert er die Alten, im Winter 1872/73 die Galerien Italiens, im nächsten alle holländischen und belgischen, die deutschen hatte er schon im Jahre Siebzig abgegrast; die einzigen, die er nicht sah, waren die notwendigsten, die in Frankreich. Außer je einer Woche in den Jahren 1879 und 1889 ist er nie in Paris gewesen, und diese beiden Male gab es in Paris die Sehenswürdigkeiten der Weltausstellungen.

Freilich hatte er die Franzosen schon in München in der berühmten Ausstellung von 1869 bemerkt, natürlich zu früh; er war damals 18 Jahre, kaum der Schule Canons entwachsen und selbstverständlich unfähig, da anzufangen, wo er aufhören mußte. Diese Ausstellung aber, von der noch heute die Zeitgenossen mit Begeisterung schwärmen, blieb ein Einzelfall[1]. Es ist nicht abzusehen, was aus Deutschland geworden wäre, wenn sie den Anfang einer kräftigen, wohl organisierten Reihe von Darbietungen ernster französischer Kunst gegeben hätte. Nietzsche hätte für seine Ansicht über den Krieg 1870/71 historische Belege erbringen können. Für die deutsche Kunst war unser Sieg ein Unglück sondergleichen. Die Münchener haben sich nie wieder auf das Niveau, das sie 1869 trafen, besonnen. Die Sezession verbesserte das Ausstellungswesen, nicht die Bilder, und brachte es allenfalls dahin, vom Durchschnitt das Gute, nie das Beste des Wesentlichen zu bringen. Erst fast dreißig Jahre nach dem glorreichen Anfang vor dem Kriege hat man sich, und nicht in München, sondern Berlin, auf die Moral des Imports besonnen und die Fortsetzung gebracht, die normalerweise in den siebziger Jahren erfolgt wäre. In der Zwischenzeit hat das Ausstellungswesen Purzelbäume geschossen und es so weit getrieben, aller Welt und sich selbst das Leben zu ver-

[1] Die Ausstellung brachte u. a. schöne Bilder von Ingres (den Dante, mehrere Studienköpfe und Zeichnungen), mehrere Delacroix (Numa Pompilius und die Nymphe, Chiron und Achilles, und eine Sybille), mehrere Corots, darunter den hl. Sebastian, einen Millet, eine Menge schöner Diaz, zwei Landschaften von Daubigny, gute Decamps, Troyon und Ribot, und vor allem eine große Kollektion von Courbet mit den Steinklopfern. Von der Generation vor 1870 war nur Manet da mit zwei frühen Bildern, dem Danseur espagnol und dem Philosophen. — Aus dem Millet-Kreise Israels mit einer melancholischen Episode.

ekeln, und bei aller Belanglosigkeit doch nicht gehindert, daß gerade die verkehrten Einflüsse in Deutschland zu Wort kamen. Dem Blinden, der diese Moral verkennt und von Franzosentum faselt, kann man den Mund mit dieser einen Tatsache stopfen, daß wir nur den Franzosen verdanken, wenn uns unser eigener Besitz an großen Leuten bewußt geworden ist. Sie gaben nicht nur Leibl, als er bei ihnen erschien, die einzigen Ermutigungen, während er bei uns mit Anfeindungen gelohnt und Leuten siebenten Ranges nachgestellt wurde, sondern öffneten uns, als wir anfingen, ihre Werke zu begreifen, das Auge für die verwandten Qualitäten der heimatlichen Kunst. Es ist kein Zufall, daß unsere einzige Galerie, die gute Franzosen besitzt, die Berliner National-Galerie gleichzeitig die besten deutschen Bilder in vernünftiger Zusammenstellung beherbergt.

Trübners Laufbahn ist ein deutlicher Niederschlag der mangelhaften deutschen Kunstpflege, die dem Genie anscheinend nichts schadet, weil die Freude über das Werk, das es uns läßt, die Frage, was noch mehr hätte werden können, zurückdrängt, die aber dem Talent, das Waffen besitzt und nach der Sache sucht, für die sich zu streiten lohnt, zum Verhängnis werden kann. Nichts barbarisch Dümmeres als die berühmte Trotztheorie der Leichtsinnigen, die sich mit dem Glauben an die Unverwüstlichkeit der Begabung beruhigen und sich einbilden, daß das Genie immer wie ein Veilchen im Verborgenen blüht, auch wenn Soldatenstiefel darauf herumtrampeln; nichts Unwissenderes, als die Wissenschaft, die in der Kunst, gerade in der Kunst, die Entwicklungsgeschichte leugnet, hier, wo alles nur Entwicklung ist, wo man mit unumstößlicher Sicherheit sagen kann, daß der Mensch, der wirklich ganz außerhalb aller Quellen steht und nur aus sich selbst heraus produziert, notwendig wertlose Dinge hervorbringt. „Als ob der Mensch etwas anderes aus sich selber hätte, als die Dummheit und das Ungeschick!“ sagte Goethe ein Jahr vor seinem Tode zum getreuen Eckermann.

Die Kunst ist etwas Äußerliches, das nach innen geht, sie kommt nicht gleich von innen nach außen. Der Wunderknabe, der die Schule schwänzt, um auf der Heide die Bäume abzumalen, wie sie sich seinem kindlichen Auge zeigen, bleibt sein Leben lang ein Stümper, wenn er nicht große mächtige Kunstwerke sieht. Nicht nur das Handwerk, das er zu lernen hat, wie jeder Handwerker — das kann ihm jeder ordentliche Zünftler beibringen —, sondern die Kunst, die größte Kunst der Zeitgenossen, ist ihm nötig, um in der Epoche, wo seine Fähigkeiten die physische Reife erreichen, Gehirn und Tatkraft und alles, was sich zur Produktion zusammenfindet, den psychologischen Moment zu erleben, das zu ergreifen, was der unergründlichen Konstellation seiner Instinkte als Selbsterhaltungsrichtung erscheint. Befindet er sich dann innerhalb der Sphäre einer starken Erkenntnis, die mit dem Genie der individuellen Gestaltung den Intellekt verbindet, zu entdecken, was der Kunst der Zeit nottut, und das Bewußtsein der physiologischen Momente besitzt, die der Technik zugeführt werden müssen, so wird seine Gabe das Maximum erzielen. Man wird kaum widersprechen, daß in dieser Beziehung die Schule von Batignolles gesund war, relativ gesund, daß sie für ihre Epoche rationelle Mittel wählte, um nicht nur das Werk der einzelnen zu

begünstigen, sondern die ganze Malerei in eine Richtung zu treiben, die, mag sie sein wie sie will, unbedingt kommen mußte. Und wem entgeht dabei die Verschiedenheit der Individualitäten, die dieses kollektive Werk vollbrachten! Unzweifelhaft hätten sie sich, getrennt voneinander, in verschiedenen Milieus ganz anders entwickelt, und wenn ihnen, woran nicht zu zweifeln ist, dann trotzdem mächtige Dinge gelangen, sicher wären sie um den einen, nicht geringen Ruhm gekommen, ein unentbehrliches Programm zu erfüllen, das für die europäische Kunst, weit über die Malerei hinaus, zur Richtschnur geworden ist und Dinge zur Entscheidung gebracht hat und bringen wird, die nicht mehr zur Kunst, sondern zur Kultur gehören. Solange es deutschen Künstlern so geht wie Leibl und Trübner, Feuerbach und Marées, bleibt man in der Lage, interessante Biographien zu lesen, nicht ohne schließlich an dem ewig wiederkehrenden traurigen Detail zu ermüden. Kulturgeschichte wird erst aus der deutschen Kunst entstehen, wenn weniger von den einzelnen und mehr von den anderen die Rede sein kann. Die Rolle, die dabei den Organisatoren unserer öffentlichen Kunstpflege zufällt, mangelt nicht der Bedeutung. Man sollte annehmen, daß die Erkenntnis leicht fällt, so lange wir sie als Zeitgenossen der Träger der Werte miterleben und über vielerlei Möglichkeiten persönlicher Art verfügen, um den großen Lebenden näher zu kommen, während sich der wohlorganisierten Darbietung alter Kunst scheinbar unüberwindliche, schon materielle Schwierigkeiten widersetzen. Tatsächlich besitzen aber alle Länder eine Menge herrlicher Sammlungen älterer Kunst, während man kaum ein Museum nennen kann, in dem die Wahl moderner Werke aus den hohen und rationellen Gesichtspunkten erfolgt, von denen sich z. B. Bode bestimmen läßt. Der Vorzug, daß die Leiter unserer Ausstellungen und modernen Galerien mit lebenden Künstlern verhandeln können, scheint sich nur zum Nachteil zu wenden, um einer üblen Gevatterschaft und wesenlosen Namenswirtschaft zu dienen. Während die Pflege der alten Kunst eine logische Basis für die Betrachtung der neuen sein und in beiden dasselbe Kausalverhältnis eine immer reichere Erkenntnis geben müßte, ist tatsächlich die Kluft zwischen beiden so groß — es finden sich in Deutschland in demselben Gebäude, ja, unter derselben Hand glänzende alte und miserable moderne Sammlungen —, daß entweder das in modernen Museen genährte Mißtrauen wohltätigen Bestrebungen auf der anderen Seite den Boden schmälert oder die Künstler nur noch zu den alten Bildern laufen, eine Wendung, die der Gesundheit der künstlerischen Entwicklung gefährlich werden muß und tatsächlich auch in allen Ländern geworden ist, wo der Archaismus keine Brücke zur Gegenwart fand.

Gerade in Deutschland könnten gute moderne Museen Wunder wirken, denn gerade hier sind sie nötig, um das Loch in der Entwicklung unserer älteren Kunst zu verstopfen. Frankreich kann sich die zum Himmel schreiende Banalität seines Luxembourg leisten, der Louvre geht noch über viele Tage hinaus, und Paris verfügt über so unendlich viele moderne Kunstdarbietungen, daß es kaum eines Museums bedarf. Ein Tag im Hotel Drouot, ein Spaziergang durch die Rue Laffitte gibt auch dem Eiligen vollen Ersatz, der nicht die Zeit hat, die zahllosen, herrlichen Privatgalerien zu besuchen.

Die Anfänge unserer bedeutenden lebenden Künstler profitierten nur von dem Besitz unserer Museen an Werken der alten Kunst. Trübner und Liebermann illustrieren dieselbe Geschichte. Sie hatten beide in einem leicht erkennbaren Moment eine Krisis durchzumachen, die ihnen viele Jahre der besten Zeit kostete. Wo man bei den Franzosen derselben Bedeutung Entwicklungspunkte findet, an denen sich der Arbeiter ruhig umblickt, um gelassen zu dem weiteren zu schreiten, kommt es hier zu Katastrophen, die immer einem Kampf um Tod und Leben gleichen, mehr Energie, Intelligenz, Kaltblütigkeit als Talent erfordern und, wenn sie mißglückt wären, kaum einer unzureichenden Begabung hätten angerechnet werden können.

Trübners Instinkt kam etwa Ter Borch am nächsten. Die Bilder des Jahres 1872 zeigen einen Ter Borch, der gleichzeitig dem Franz Hals näher bleibt, gleichzeitig sich der höheren Anschauung des Velasquez erschließt. Also keine Spur der kostbaren Seidenkoloristik des Meisters der Konzerte, nichts von der pikanten Eleganz galanter Episoden, mit der Hollands größter Novellist seine blonden in weiß und gelb gehüllten Frauen ausstattete, nichts von der sublimen Drolligkeit Ter Borchs, die weit von der tollen Bauernbrunst der holländischen Cyniker trotz alledem mit einem possierlichen Lächeln an das Treiben außerhalb der wohl verschlossenen Portièren denken läßt. Trübner ist viel sachlicher, und eine nähere Verwandtschaft scheint nur mit dem Ter Borch vorhanden, der auch simplere Dinge, z. B. das schöne Münchener Bild, malte, den Jungen, der seinem Hunde die Flöhe absucht, und dergl.

In diese Richtung gehört etwa das frühe Bild Trübners des Jahres 1872 in der Stuttgarter Galerie. Vor ganz dunklem, fahlem Olivegrund steht der rotbraune Schrank, in dessen geöffneter Tür der Junge mit der Flasche kauert. Das Bild ist ganz dunkel, fast farblos und trotzdem merkwürdig wirksam, es hat das sicher Organisierte der Holländer und eine Nüchternheit, die gerade, weil sie nicht mehr gibt als der Künstler sah, gar nichts von der populären deutschen Genremalerei hat, zu der der Gegenstand verleitete. Das ist übrigens bei allen Trübners so und vielleicht sogar unabhängig von seinem Willen. Er scheint fast zuweilen gewillt, einen kuriosen Gegenstand zu malen, von dem er sich eine banale Wirkung auf das Publikum versprach — seine Titel sind manchmal verdächtig —, aber er brachte regelmäßig eine solche Kunst in die Sache, daß man nichts anderes sieht. Es ist gar nicht leicht, schlechte Bilder zu malen, wenn man Talent hat.

Der Fortschritt von dem Stuttgarter Bild zu dem „Atelier" der Pinakothek ist so groß, daß man sich die gleichzeitige Entstehung kaum erklären kann. Die Farbe ist von einer Delikatesse sondergleichen, er muß Velasquez inzwischen gesehen haben, ohne die reiche Skala der Holländer zu vergessen. Das Kleid der Frau in dem Sessel ist von einem schwer bestimmbaren, etwa rosa durchsetzten Kaffeeton, der mit dem grünrot gemusterten Sesselstoff — eine neue Variante der berühmten holländischen Paletteteppiche —, einen fabelhaft raffinierten Kontrast bildet. Sehr schön entwickelt sich der Ton der Haare aus der Farbe des Kleides, und der Teint des Gesichtes sitzt wunderbar dazwischen. Eine glänzende Komposition. Die pikante Bewegung des Mannes, der sich auf die Lehne stützt,

ist etwas ganz Ungewohntes in der deutschen Kunst, Eleganz im besten Sinne; fast möchte man an gewisse alte Engländer denken, die van Dyck zum Lehrer hatten.

Zu diesen Bildern gehört noch der zeitunglesende Mohr, der 1873 in Rom entstand und jetzt im Städelschen Institut hängt, ein Arrangement von Blaugrau und Kaffeebraun von sehr feiner Harmonie. Das Blaugrau wiegt so sehr vor — das Sofa unterscheidet sich nur durch das Gewebe von dem Ton der Wand —, daß der mit größtem Fleiß detaillierte Mohr immer noch als ein wohl verwendeter Farbenfleck wirkt, also organisch bleibt, ähnlich wie der köstliche Effekt mit den gelben Handschuhen, die daneben liegen. Vielleicht war der Hut mit dem roten Lederrand, der auf einem späteren Porträt (Nat.-Gal.) so glücklich plaziert ist, hier entbehrlich. Das Rot wirkt fremd in diesen ruhigen Tönen.

Noch vor dem Atelierbild malte Trübner die kleine Perle der Nationalgalerie, das Butterbrotmädchen auf dem Kanapee, wo er mit seinem Besten das Beste von Leibl vereint. Es ist der farbigste, frischeste Trübner der siebziger Jahre; das Holländische bleibt immer noch deutlich, aber in der Übertragung, die Hogarth, als er das Crevettenmädchen malte, mit Franz Hals und Rubens vornahm; es wird vollständig von einem neuen Temperament beherrscht. Köstlich sind alle Details des Interieurs, die blaugraue gemusterte Wand, das geblümte Sofa, die Qualität des rotkarierten Tischtuchs, auf dem die duftigen Blumen stehen. Das Mädel selbst ist dem Leibl derselben Zeit verwandt, aber leuchtender, farbiger in dem Schwarz-Weiß, man könnte an Manet denken. Trübner hat nur anfangs modelliert, die zeichnerische Tendenz Leibls blieb ihm seither fremd, infolgedessen ist er auch der Beweglichere der beiden. Er identifiziert sich mit dem Gesellen des Darmstädter Bildes, der aus dem Fenster des Heidelberger Schlosses hinaussieht. Es ist immer mehr Luft auf seinen Bildern als auf denen Leibls, man ahnt den Landschafter, auch wenn er Interieurs malt.

Das Butterbrotmädchen öffnet die Reihe der schönen Frauenporträts, in denen Trübner das Vornehmste seiner Kunst gegeben hat. Hier ist nichts mehr von Ter Borch, nichts mehr von der geistreichen Kunst gefälliger Äußerlichkeiten, es gelingt ihm, seine vollendete Farbenkunst zur Gestaltung eines starken, ganz individuellen Ausdrucks zu verwenden. Velasquez hatte ihn schon vorher die objektive Behandlung des farbigen Reizes gelehrt, er wurde jetzt sein engeres Vorbild, um den Dargestellten die große Allüre zu geben, die aus einer glücklich erfaßten Eigenart des Modelles Typen bildet. Diese Entwicklung zeigt, was ein begabter Mensch selbst da lernen kann, wo anscheinend nur die eigene Sinnesart produktiv ist. Wenn es irgendwo haarscharf auf das ankommt, was dem Künstler sehenswert dünkt, so ist es im Porträt, und es scheint bei der Aufrichtigkeit, die der Gegenstand erfordert, kaum möglich, zwischen Modell und Künstler ein Drittes, die Anlehnung an ein Vorbild zu stellen, ohne, wie so viele berühmte Muster, ins Flaue zu fallen. Trübner hat in den Frauenporträts den intimen Velasquez erfaßt, als hätte er im Atelier bei dem Meister gearbeitet und gleichzeitig das Wesentliche des Spaniers ohne alles Engere aufgenommen, wie es nur die durch Jahrhunderte abgeklärte Betrachtung vermag. In der „Dame in Grau“

kommt er dem Spanier am nächsten; was ihn trennt, ist die Nationalität und das gesellschaftliche Milieu; Velasquez malte Prinzessinnen und vornehme Courtisanen, Trübner deutsche Bürgerfrauen. Nur das Bedeutende in den beiden ist sich ähnlich, die wundervolle Haltung in der Komposition und der Farbe, das ganz Einfache, das monumental wirkt. Damit soll keine Blasphemie an Velasquez verbrochen werden. Ich denke natürlich nicht an einen Vergleich der beiden Kräfte, sondern der Mittel. In dem schönen Porträt bei Weigand in München ist eine Spur von Franz Hals dem Spanier beigemischt; die Anatomie des Gesichtes, der seitliche Blick, der brillant mit dem schräg aufs Ohr gesetzten Hut konvergiert, ist von Hals, aber Trübner hat es fertig gebracht, daraus nur eine Erhöhung der Vornehmheit des Bildes zu gewinnen. Es ist ganz abgerundet.

Viel mehr in der eigentlichen Leiblschule zeigt sich Trübner in seinen Männerporträts, und das ist fast selbstverständlich. Dafür war die eigentümliche Technik Leibls glänzend geeignet. Er schnitzte sozusagen mit dem Pinsel. Das Pallenbergporträt in der Kölner Galerie und zumal das skizzenhaft gebliebene Katheder-Porträt Leibls sind Trübners Vorbilder; er malte das Bildnis seines Vaters des Jahres 1873 genau wie Leibl mit einem breiten, aber kurz abgesetzten Pinsel, so daß sich sehr viele Winkel und Kanten bilden, deren Kombinationen das Licht und die Farbe an die richtigen Punkte verteilen. Diese durch Modellierung erhaltene Farbigkeit ersetzte die Koloristik der früheren Bilder und reduzierte die Skala seiner Palette immer mehr. Auch das Porträt der Mutter desselben Jahres, das Brustbild en face mit der weißen Krause und der Kette um den Hals ist auf diese Weise gemacht; der Kopf sieht von nahem betrachtet wie ein Würfel mit tausend Flächen aus, die natürlich am Rund der Wangen am stärksten hervortreten, während sie sich in der breiten Stirne mehr verlieren. Gesicht, Kleid und Hintergrund sind die einzigen materiellen Farbendifferenzen. In dem herrlichen Männerkopf mit dem roten Bart aus dem Jahre 1876 der Sammlung Ullmann in Frankfurt ist er noch relativ farbig. Die Meisterschaft, mit der das Pelzwerk des Rockes gemacht ist, erinnert ebenso an van Eyck wie der Muff der Kokotte auf dem Leiblschen Bilde. Ganz schwarz wird er endlich in dem Meisterwerk der Nationalgalerie aus dem Jahre 1876, dem Schuchporträt. Es ist der beste Trübner und wohl überhaupt eines der besten deutschen Bilder, wo die tiefste Farbe, das heute viel berüchtigte Schwarz, zur größten Pracht wird und sich die Anschauung zu einer Erfassung der intimsten Seiten des Porträts erhebt.

Bis dahin war die Entwicklung Trübners logisch und einfach wie die eines Holländers des 17. Jahrhunderts. Er hatte sich durch strenge Arbeit würdig gezeigt, als Meister in die Gilde aufgenommen zu werden und wie die Vorfahren, in ruhigem Flusse ein vollendetes Werk nach dem anderen zu schaffen. Jetzt stellte es sich heraus, daß die Gilde fehlte. Der Leiblkreis ging klanglos auseinander, der Halt verloren, den die Anfeuerung der Gleichgesinnten gegeben hatte. Der Außenwelt war diese versteckte Glanzzeit der deutschen Malerei vollkommen verborgen geblieben.

Auch in Trübner begann, wie sich das von selbst versteht, dieser Zustand zu wirken. Er sah überall nur Anfänge, keine deutlichen Ziele. Auch ihm entging

nicht, wie nach dem Rückzug Leibls die Richtung der Böcklin und Thoma überwog. Sie war ihm durch Feuerbach vertraut geblieben, und gerade weil sie ihm nicht gelegen war, glaubte dieser treue Jünger, dem die Arbeit nie leicht gemacht wurde, sie erringen zu müssen.

Die Gigantenbilder Trübners, so viel ich weiß, noch sämtlich im Besitz des Künstlers, erfreuen sich der unverhehlten Verachtung aller Liebhaber phantastischer Kunst. Trübner bildete sich, als er sie machte, ein, daß es auch bei diesen Dingen auf malerische Qualitäten ankomme, und daß man genug tue, bei nackten Riesen das Nackte so malerisch wie möglich zu geben. Das Publikum nahm ihm weniger übel, daß er dabei mit den Regeln der Komposition ziemlich willkürlich verfuhr, als daß er geflissentlich vermied, den Leuten den bekannten blauen Dunst vorzumachen und Elemente in das Bild zu bringen, die nicht unmittelbar mit Palette, Pinsel und Zeichnung zusammenhingen. Er malte ohne zu dichten.

Die Anregung zur Gigantenschlacht kam ihm nicht wie eine göttliche Empfängnis vom Himmel, sondern von einem höchst malerischen Renaissanceschild, der 1876, als zur Sammlung des Prinzen Karl gehörig, im Münchener Glaspalast in einer Abteilung ausgestellt war, die den hübschen Titel „Unserer Väter Werke" trug und den Goldschmiedsohn absonderlich anzog. Heute hängt er friedlich im Zeughause von Berlin. Trübner fand, daß die naive Freude unserer Väter an diesem und manchem anderen Schild auch heutigen Tages nicht unwert sei, auf der Leinwand geboren zu werden. Es war ein anderes Verfahren als das von Feuerbach, dessen Gigantenschlacht übrigens erst zwei Jahre nach der Trübnerschen im Glaspalast erschien. Feuerbach dachte nicht an Schilde, sondern große Wände, aber im Prinzip war der Ausgangspunkt für die Wirkung genau derselbe, während er sich zum Beispiel von Böcklins Wirkungen so weit wie möglich entfernte. Trübner malte in einer für einen Deutschen bewunderungswerten Einfalt diese Bilder ungefähr so wie seine Landschaften. Die vielen nackten Leute waren ihm willkommene Träger von Lichtpunkten. Durch die Niveaudifferenzen und die vielerlei Unterschiede der Körper entstanden ebensoviele farbige Lichter, und wenn man sie durcheinander schüttelte, wie das so im Gigantenkampf Sitte ist, kam ein merkwürdiges Spiel von Hell und Dunkel heraus, das die Fläche gefällig bewegte.

Es gehört kein großer Scharfsinn zu der Einsicht, daß solche Gegenstände nicht lediglich mit diesen Momenten erschöpft werden können, daß dem Einfall, der die Willkür organisiert und das Spiel vertieft, ein unersetzbarer Anteil zukommt, daß die Komposition die Anlehnung an gewisse Traditionen nicht zu entbehren vermag, weil das Menschenleben zu kurz ist, um alle Erfahrungen, deren es dabei bedarf, am eigenen Leibe durchzumachen. Trübner lagen die Holländer näher als Rubens, und so achtungswert diese kurze Epoche des Malers erscheint, selbst in ihren Schwächen, weil hier die Schwäche ein Zeichen der Gesundheit bedeutet, wir können ihm und uns gratulieren, daß er bald zu Gegenständen zurückkehrte, bei denen die Verteilung des Lichts und der Farbe auf einfacherem Wege erfolgt.

Die Zeit des Kampfes war damit nicht zu Ende, ja sie begann erst, als Trübner die Gigantenbilder, die ihm das eigentliche Wesen des Problems verhüllt hatten, verließ. Er hatte im Porträt erfahren, daß der verlockende Weg zum Schwarz einen Maler des neunzehnten Jahrhunderts in die Enge führte, und begriff die Notwendigkeit, dem hoch entwickelten Erkenntnistrieb unserer Zeit auch im Bilde sein Recht zu geben. Die chinesische Mauer, die sein Kreis in den achtziger Jahren um sich zog, um höchstens den Ausblick auf Dinge, die nie fördern konnten, zu lassen, der Mangel aller Beziehungen zu dem Paris der Monet und Pissarro, wo auf alle Fragen der einsamen Deutschen längst die Antwort erfolgt war, hat Trübner viele Jahre gekostet. Er sah stets auf München, um die neue Anregung zu erfahren, und so gefeit seine Tüchtigkeit gegen das schottische Futter war, das die Münchener Ausstellungen in Massen zu servieren begannen, er konnte nicht ahnen, daß damit glücklicherweise die Zukunft nicht erschöpft war. Erst der neue Zug, der von Berlin durch Liebermann improvisiert wurde und mit einem Schlage den enormen Vorsprung zeigte, den wiederum einmal das Frankreich genommen, dem man in einem Moment so nahe gewesen war, hat auch ihm eine verspätete Blüte gebracht. Der Trübner der letzten Jahre, der die brillant durchleuchteten, schön getönten Landschaften macht und die glänzende Mache seiner Jugend zu erneuern versteht, der Meister der glänzenden Pferdebilder und starken Porträts ist auch heute einer unserer besten. Er ist es immer gewesen. Denn die Zeit der Irrung, die wir in seiner reichen Schöpfung bemerken, ist das Interregnum der ganzen deutschen Kunst. Er war nicht gefährdeter als unsere ganze Malerei in dem Dezennium der planlosen Wirtschaft, und während mancher andere sich tödlich kompromittierte, hat Trübner verstanden, immer noch redliche Dokumente seiner tiefen Tüchtigkeit zu geben.

Der Liebhaber bevorzugt bis heute die Trübners der siebziger Jahre, die auch den Leibl- und Liebermannfreunden die leckersten Bissen brachten [1]. Es steht zu erwarten, daß sowohl Liebermann wie Trübner noch eine Hausse der Zeit erleben werden, die in das neue Jahrhundert hereinreicht. Diese wird nicht nur dem Händler, sondern der modernen Kunst in Deutschland den größten Nutzen bringen.

---

[1] Ich nenne hier einige Hauptbilder aus der ersten Zeit. Die Bilder, bei denen kein Besitzer genannt ist, befinden sich meistens beim Künstler.

1870/71 In der Kirche (Galerie in Karlsruhe).
Münzensammler (in der Oberrheinischen Bank in Heidelberg).
1872 „Junge im Schrank" (Galerie in Stuttgart).
„Sofamädchen" (Nationalgalerie Berlin).
Im Atelier (Pinakothek München).
1872/73 Porträt des Vaters des Künstlers.
Porträt der Mutter des Künstlers.
Selbstporträt am gedeckten Tisch — Rom (Besitzer Herr Heubach, Heidelberg).
1873 Zeitungslesender Mohr — Rom (Städelsches Institut Frankfurt).
Neger mit leerem Portemonnaie — Rom.
Neger mit Pfingstrosen — Rom.
Im Heidelberger Schloß (Galerie Darmstadt).
1874 Frühjahr, Brüssel: Die Variationen zu Christus im Grabe.
Sommer, Herreninsel: Verschiedene Landschaften, darunter die in der Nationalgalerie in Berlin und die in der Münchener Pinakothek.
1875 Selbstbildnis als Soldat.

Jetzt wirkt Trübner als Professor in Karlsruhe und es ist der Jugend zu wünschen, daß sie ihm zuhört. Er könnte ihr aus eigener Erfahrung mitteilen, was ein großer Deutscher, der erste in dem vielzerfahrenen verflossenen Jahrhundert schrieb: „Wenn es Dir ernst ist, etwas Rechtes zu tun oder hervorzubringen, das den Stempel der treusten Rechtschaffenheit und Gründlichkeit an sich trägt, daß, wenn es dasteht, es das treue Abbild Deines innersten Zustandes sei, so wird aller Notbehelf von Mitteln, alle Unkenntnis des Materials Dir so zuwider sein wie die Lüge der Wahrheit. Worte, die Du nicht verstehst und womit Du doch etwas sagen willst, was sie nicht sagen, lässest Du nicht allein besser ungesagt, sondern es ist auch die größte Qual, es zu tun, wenn die Umstände Dich zwingen“ [1].

1876 Porträt des rotbärtigen Mannes im Pelz (Besitzer Herr Ullmann in Frankfurt).
Blondine mit Pelz und Hut.
Alte Frau mit Händen.
Damenbildnis mit einer Hand (Besitzer Herr W. Weigand, München.)
Dame in Grau.
Schuchporträt (Nationalgalerie Berlin).
1876|77 Gigantenschlacht (ausgestellt zum erstenmal 1877 in der Münchener Lokalkunstgenossenschaft).
1877 Kampf der Lapithen und Kentauren.
1878 Kreuzigung.
Wilde Jagd.
Cäsar am Rubicon (Der Hund an dem Tisch mit Wurst) [Galerie Karlsruhe].
Zimmermannsplatz (Kunsthalle Hamburg).
1879 Dantes Hölle.
1880 Tilly.
1881 Schlacht bei Ampfing.
Schlacht bei Wimpfen.
1882 Münchener Wachtparade.

[1] Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. Hamburg, Perthes 1840.



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN UND SEIN KREIS

LIEBERMANN UND SEIN KREIS

Liebermann hängt mit der Leiblschule durch Munkacsy zusammen. Er verhält sich zu diesem etwa wie Manet zu Stevens. Nur seine Beziehung zu dem Ungarn war enger, als die des Franzosen zu dem Belgier; der Unterschied zwischen Manet und Stevens, dem großen Maler und dem kleinen Geschmack, war prinzipiell größer, schon weil sie verschiedenen Rassen angehörten; der ungarische Jude und der Berliner Jude standen sich näher. Es war eine Gemeinschaft des Mittels und des Ausdrucks; glücklicherweise aber auch hier nicht des Geschmacks. Liebermann kam aus der Sphäre Leibls und wirkte wieder auf sie zurück: Munkacsys Charpiezupferinnen, Liebermanns Erstlingswerk: die Gänserupferinnen, und Hirth du Frênes' Hopfenleserinnen, die sechs Jahre nach dem Liebermann entstanden, bilden einen Kreis. Man kann auch noch das Konzert Uhdes dazu rechnen. Der Einfluß des späteren Liebermann setzt die Geschichte der deutschen Malerei bis auf unsere Tage fort.

Wir haben den Aufschwung der Malerei in Deutschland auf die Ausstellung der Franzosen in München im Jahre 1869 zurückgeführt und das Steckenbleiben der Entwicklung in dem Abbruch dieser kaum angeknüpften Beziehungen gefunden. Liebermann befand sich zu dieser Zeit in Weimar, in der Stadt Genellis, als Schüler Thumanns, wie ein Rabe unter weißen Tauben. Der Berliner Junge besaß nicht einen Funken von Verständnis für Dinge, die er nicht sah und an den Fingern abzählen konnte. Er kam aus dem Berlin, das sich anschickte, eine Rolle zu spielen und damit anfing, sich die Bewunderung der Vergangenheit gründlich abzugewöhnen. Seine Entwicklung ist die seiner Vaterstadt, von überraschender Logik und verblüffender Schnelligkeit, eine den alten Elementen, die nicht mit einer Kunst in Deutschland, sondern einer deutschen Kunst rechnen wollten, durchaus unpopuläre Entwicklung, die auf eigene Faust suchte und fand, was ihr nötig war.

Der Lehrmeister war das Ausland. Zuerst dieselbe Schule, in der Feuerbach gelernt hatte; die Koloristik Wappers, von Pauwels, dem Schüler des Belgiers, nach Weimar gebracht; dann Paris.

Liebermann war praktischer als Trübner, der gleichzeitig mit ihm, aber in einer anderen Richtung, zum Ruhme der deutschen Malerei auszog. Trübner wollte mit der echten Gründlichkeit seines Volkes erst einmal die ganze Kunst bis ins Mittelalter zurück verdauen, bis er selber anfing, und übersah vielleicht dabei, daß ihm bei diesem Verfahren die Zeit zu kurz werden könnte. Liebermann zog 1873 nach Paris, im selben Jahre, als Trübner nach Rom ging. Freilich hätte man dem urdeutschen Gesicht Trübners den Aufenthalt an der Seine, zwei Jahre nach der Beendigung des Krieges, kaum empfehlen können.

Durch diesen Schritt trennte der Berliner von vornherein ab, was er nicht brauchen konnte. Die Betrachtung seines Werkes, zumal der ersten Epoche, schließt die Erinnerung an alte Kunst nicht aus, aber sie fordert nicht den Vergleich. Der deutliche Anreger war vielmehr die Generation, die, als Liebermann nach Paris kam, ihr Tagewerk beendet hatte: Millet-Courbet. Ihr ist er entschlossener gefolgt, als irgend einer der Deutschen.

Deutsch und dem Leiblkreis ähnlich blieb Liebermann insofern, als er sich von den Franzosen zuerst das Dunkle aussuchte. Manet war ihm, trotz der Nähe, wenn möglich noch fremder als seinem Kollegen Trübner, der schon frühzeitig von der Olympia wußte. Diese spanische Art mag ihn im Anfang nur beunruhigt haben, und wir haben keinen Grund, diese Verspätung einer Erkenntnis zu bedauern. Sie ermöglichte ihm den Ausbau der Kunst, die Millet und Courbet gemeinsam war, den Frankreich selbst versäumte, und erlaubte ihm die natürlichste Norm für seine Schöpfungsart zu finden, der das Manetsche Wesen alsdann ein wohlbeherrschtes Attribut hinzufügte.

Der Nutzen Courbets für Liebermann war daher ganz verschieden von der Betrachtung, die der eigentliche Leiblkreis dem Franzosen geschenkt hatte. Dieser hatte den Realismus durch eine altmeisterliche Behandlung zu verschönern gesucht, er verdankte ihm nur eine gegenständliche Anregung. Der Berliner dagegen, dem all das Tiefverzweigte des Leiblschen Deutschtums abging, suchte hier eine organische Hülle.

Die Konsequenz, mit der er daran sein ganzes Leben geschaffen hat, spiegelt sich in allen Bildern. Es dauert eine Weile, bis sie deutlich zu dem Liebermann führt, den wir heute, wo ein großes Werk vorliegt, erkennen, sie überrascht als Trieb schon in den ersten Gemälden. Es ist ein rassiger Organisationstrieb. Bei dem Kreise Leibls beschränkte sich dieselbe Tendenz auf das schöne Stück Malerei und führte bei dem Haupt der Schule selbst zu dem sinnverwirrenden Komplex, dessen Vielädrigkeit ich anzudeuten versucht habe. Liebermann dringt auf größere Oberfläche und folgt damit dem natürlichen Bestreben der ganzen modernen Kunst.

Nur das frühe Bild, das, glaube ich, einen Kupferstecher in seinem Atelier darstellt, noch vor den Gänserupferinnen, ist Detailmalerei im Geiste der Wappersschule; es erzählt Dinge, die nicht im Bilde sind. Mit den Gänserupferinnen schafft er sich seine erste Form. Er hatte daraus, dem alten Spruch gemäß, den er zu dem seinen gemacht hat, nur alles Entbehrliche wegzulassen, um zu seiner Kunst zu kommen. Liebermann ist der Maler der Energie. Die Tugend, mit der

seine engeren Landsleute alles machen, ist auch seine eigene; der Reiz, den er ausübt, ist mehr als alles andere der einer Energie. Es gibt prachtvolle frühe Skizzen von ihm, die Konfituremacherinnen im Leipziger Museum, die Skizze zu der Kleinkinderschule, die neulich in Paris auftauchte und dergl., man glaubt, der Satan wäre plötzlich in eine Ribotsche Palette hineingefahren. Derselbe Ribot, an den Leibl gedämpft erinnert, bekommt in solchen Skizzen ein stärkeres Temperament. Oft glättete das fertige Bild nachher diese strengere Gangart, und dabei kam es immer schlechter weg, als Leibls Bilder bei derselben Übertragung. Leibl konnte fertige Bilder malen, Liebermann muß sie fertig skizzieren. Wo sollte auch der Berliner den Geschmack zur gemächlichen Arbeit hernehmen. Wenn Leibl nach dem ersten Wurf nachdachte, dachte er an Holbein, Liebermann dachte an sich selbst. Die Gefahr banal zu werden, war daher auf seiner Seite.

Er hat sie mit eigenen Mitteln überwunden. Auch dieser Neuerer verschloß sich nicht der Notwendigkeit, ein Schema zu finden, das seine Fähigkeiten äußerungsfähig machte, ein Wahlmittel, aus der Unzahl der Erscheinungen eine Gruppe von Aufgaben, die seiner Eigenart angemessen schien, abzusondern und von diesem Engeren zu Weiterem zu gelangen.

Dieses Schema konnte bei einer so sachlichen Natur, die in der Phantasie einen „Notbehelf“ erblickte, nicht in literarischen Dingen liegen. Die Empfindungswelt, die Millet wachrief, hat Liebermann kaum je etwas gegeben. Millet wirkte auf ihn immer nur im einzelnen, nie als Synthese; er half ihm bei der Anatomie seiner Malerei, nicht bei ihrem Gesichte.

Der erste Biograph Liebermanns, der sein bester geblieben ist, Emil Heilbut, geht in seiner Studie von dem Germinal aus. Er erinnert an das Zusammentreffen Etiennes und Suwarins auf demselben Spaziergang am Kanal und meint: „Zola, indem er diesen beiden den Geschmack an solcher Simplizität der Landschaft unterschiebt, setzte ein gemeinsames Fühlen voraus bei den Naturen, die das Gepräge einer neuen Zeit, die Quintessenz ihres Wesens, am markantesten beweisen. Wie diese Etienne und Suwarin, Sozialisten und Nihilisten, Neigung für die nivellierteste Gegend haben, so ist der Geschmack an ihren geraden Linien, die dem sinnlichen Wohlgefallen so entgegen sind, offen zutage getreten und zu künstlerischem Ausdruck gebracht, bei einer nicht durch die Zahl, aber durch das Wesen bedeutenden Künstlergruppe von eminenter Modernität. Ihre Empfänglichkeit reizt die Monotonie des Flachlandes, mit niedrigen, einzeln stehenden Häusern, gedrückten Menschen, die in die Landschaft gemischt sind, Pfützen darin, die des Himmels Glanz schmutzig spiegeln, Wegen, die wie eine Schnur hindurchführen, in der Ferne sich verlieren, im Dunkel, im Ungewissen, vag, trübe, trostlos, unendlich ....

Fern haben diese Künstler sich gestellt den Wohnungen der Reichen und fern ihren Anschauungen, fern ihren Tapeten und fern der Möglichkeit, die Erzeugnisse ihrer Produktion jemals an den Wänden der Reichen aufgehängt zu sehen, es sei denn, daß diese Reichen nachgäben und dem neuen Geschmack sich unterwürfen, und daß sie häßlichen und tristen Farben sich anbequemten, sie, die bisher nur

angenehme und süße hatten gelten lassen. — Was ist es aber nun — ist zu fragen —, das diese Etienne- und Suwarintypen und diese Künstler der neuen Epoche an Gemeinsamem haben? — — Über sie gebreitet hat sich das Naturgefühl von trostlos Trostsuchenden. Die Götterlosigkeit ihrer Zeit, die sie am schärfsten formulierten, die sie klar erkannten und mit dem Verstande vertreten, vermögen sie noch nicht zu ertragen. Ein Heimweh nach Früherem drückt sie nieder, nach den paradiesischen Epochen kindlicher und einfacher Zustände. Eine immense Traurigkeit hat sie befallen, belastet sie. Sie stehen schwärmerisch auf seiten der Armen und Elenden, gleich als ob die besser wären; und wie die Armen malerischer sind in ihren Lumpen, sehen jene etwas, das einem Ersatz gleichkommt für die entschwundenen Götter. Bei all ihrer Modernität stellen sie einen Anachronismus dar: sie sind wiedererstandene Mystiker. Wenn irgendwer, sind sie die Mystiker unseres Jahrhunderts. Der kleinste Winkel, der kleinste Gegenstand gibt ihnen die Inspiration. Sie sind berauscht von der Schöpfung. Ein Trunkensein von dem All, eine anbetende Religiosität vor der Mutter Natur in ihren einfachsten Offenbarungen. In ihren Impulsen steckt etwas nicht Ausgereiftes und kein ganz klares Besinnen auf sich selbst; etwas Ahnungsvolles, das nur das Gefühl erfaßt . . . .“ [1]

Es ist bald zwanzig Jahre her, daß diese Zeilen geschrieben wurden. Aus der Stimmung ist die Anschauung geworden und im selben Verhältnis, als die bewußte Künstlergruppe an Zahl zu- und an Bedeutung abnahm, hat man Liebermanns Wesen schätzen gelernt.

Daß er damals so wirkte mit dieser quasi umgekehrten Romantik, deren Reichtum erst auf einem Umweg bemerkt wurde, ist für Deutschland fast selbstverständlich. Man machte sich damals eine neue Welt, und sie erschien in dem kunstarmen Lande merkwürdiger, als fünfzig Jahre vorher den Franzosen der Beginn dieser Ära; so merkwürdig, daß man sich begnügte, sie selbst, ihren vermeintlichen Geist auf sich wirken — oder von sich abprallen zu lassen, und keine Stellung zu den Dingen nahm, die sie brachte. Fiedler, den feinsten Menschen des Deutschlands dieser Zeit, verwirrte diese Welt bis zur wohlgeformten Aufstellung sachlicher Prinzipien, um ihren Unwert zu beweisen. Er hielt den viel umstrittenen Naturalismus für ein Konkurrenzunternehmen der Wissenschaft, und glaubte ihn abzutun, indem er die Mangelhaftigkeit dieses neuen, in Wirklichkeit nur von ihm selbst, nicht von den Künstlern geschaffenen Dogmas zeigte[2], was einem so methodischen Geist nicht gerade schwer fallen konnte. Cornelius Gurlitt widerlegte am besten diesen Irrtum[3], er fand in der Lichtwirkung Liebermanns, in seinem Malerischen eine Kunst, einen „konkreten Idealismus“.

---

[1] „Studie über den Naturalismus und Max Liebermann“ von Herman Helferich. Kunst für Alle. II. Jahrg. Heft 14 und 15 (15. April und 1. Mai 1887). Siehe auch den Aufsatz desselben Verfassers im XII. Jahrg. Heft 15 (1. Mai 1897) derselben Zeitschrift.

[2] Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit. (In K. Fiedlers Schriften über Kunst. Herausgeg. von Marbach, Leipzig, Hirzel 1896.)

[3] U. a. in „Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts“ (Berlin, G. Bondi, 1900) in dem Abschnitt „Das Streben nach Wahrheit“ S. 541 u. f. f.

Zuerst das Dunkle, dann das Helle in Liebermann stach den Leuten in Deutschland, den Freunden wie den Gegnern ebenso in das Auge, wie den Franzosen vor 1870 der Pleinärismus Manets, und das war sehr gut so, denn wenigstens kam auf diese Weise eine andere Frage auf das Tapet, als die ewige Entscheidung zwischen Schön und Häßlich. Diese Veränderung diente der Erkenntnis des Physiologischen und damit der Befreiung der Kunstbetrachtung von den unsäglichen Torheiten der Moralamateure.

Seitdem hat man im gleichen Verhältnis, als man das Differenzieren lernte, den Abstand gewonnen, und wie bei Manet, wird auch bei Liebermann das Hell oder Dunkel zu einer Frage nicht gerade nebensächlicher, aber sekundärer Bedeutung; was das Wesentliche schien, stellt sich als eine Begleiterscheinung heraus: auch dieses Werk dient nicht dazu, die Gesetze der Kunst zu verändern, sondern zeigt nur in sachlicherer, ja entscheidenderer Anwendung als das der nächsten Vorgänger die Ewigkeit ihrer Regeln.

Liebermanns Schema, wenn wir seine Beziehung zur Natur, die er sich dienbar zu machen suchte, so nennen können, war natürlicherweise ein räumliches. Es ist in allen Bildern der ersten Zeit deutlich, und bestimmt im Anfang sogar den Wert mancher Werke; das heißt, die Bilder, wo wir es merken, scheinen uns glücklicher als andere, wo wir es durch weniger konkrete Mittel ersetzt finden und die uns weniger einheitlich erscheinen. Anders ist es mit den späteren, wo der Künstler gelernt hat, auch ohne die deutliche Anlehnung an das Schema zu gehen, wo die äußere Bewegung, die es ihm anfangs aufnötigte, zur innerlichen geworden und der Stil ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Dies Schema erscheint als ein System, um die Lichtquellen, mit denen Liebermann rechnete, zu kanalisieren. Wie Kanäle wirken die schönen Bilder um das Jahr 1880, die vor einigen Jahren aus den Sammlungen Faure und Maître nach Berlin entführt wurden. Er nahm mit Vorliebe tiefe Laubgänge, wie in dem Altmännerhaus, oder in dem Hof des Waisenhauses in Amsterdam, wo die Sonne durch das Blattwerk auf eine Reihe von Männern bezw. Mädchen fällt, oder er setzte in den Schulbildern einen Haufen Kinder, in den Konfitüremacherinnen einen Haufen Mädchen im geschlossenen Raum zu demselben Zweck zusammen. In der „Flachsscheuer“ der Nationalgalerie treibt er das Schema am weitesten. Auf den Bänken, den vier Fenstern des langen Raumes entlang sitzen die arbeitenden Kinder, unzählige Rücken und Köpfe. Über sie hinweg laufen wie Sonnenfäden vom Fenster ins Innere die Flachsfäden, parallel mit den Balken der Decke und werden von den Frauen in ganzer Figur gehalten, die die Hauptfläche bewegen.

Alle diese Männer, Frauen, Mädchen und Kinder auf den verschiedenen Bildern sind Gefäße für Licht und Farbe, so hingestellt, um den Reichtum, der in das Bild soll, gemächlich aufzufangen und zu verteilen. Sie empfangen das Licht aus den Lauböffnungen, aus der Tür, aus den Fenstern, und geben ihrerseits die Farben und Töne, die aus dieser Verwendung ihrer Kleider, ihrer Hände, ihrer Gesichter entstehen.

Der Naturalismus Liebermanns besteht darin, diese Apparate zu dem einzigen Zweck, der im Bilde natürlich ist, zu benutzen und keinen Hokuspokus mit so einfachen Dingen zu treiben.

Der Naturalist ist Menzel, Heilbut nennt ihn sehr fein Manierist, weil er eine andere Manier hat, weil er in der Natur sucht, statt in sich selbst die Mittel zu finden, sie aufzunehmen; weil er nicht die Ordnung vollbringt, die die Manier Liebermanns erreicht. Liebermann hat auch ein paar Menzel gemacht und sie gehören zu seinen wenigst gelungenen Dingen. Menzel ist das Chaos, er hängt von dem Zufall ab, den Ausschnitt Natur, den er geben will, möglichst übersichtlich zu wählen; wie naturalistische Schriftsteller, die ihre Leute durch gewisse Spracheigentümlichkeiten oder dergleichen individualisieren, er hängt ihnen originelle Dinge um und an. Es sind allenfalls mnemotechnische Übungen, schön unter Umständen, weil er zeichnen und malen kann, befriedigend, wenn er's trifft, wenn die Natur ihm gefällig ist. Liebermann ist der Natur gefällig, das ist der Unterschied.

Kunst ist immer Ordnung, von allen Postulaten bleibt das eine Muß und das eine Soll, das allen Launen der Zeit, allen Auslegungen widersteht: Ordnung. Ordnen mit den Mitteln, in dem Sinne des Handwerks der Kunst. Wenn einer versucht, damit unsere Symbolik zu ordnen, irrt er; wenn er uns Novellen erzählt und seien sie auch noch so realistisch, irrt er. Das kann er auch alles, er mag seine Gestalten uns von Hermann und Dorothea oder von Odysseus, von Zola oder Maeterlinck erzählen lassen, das kommt alles nebenbei; die Hauptsache ist, sie so hinzustellen, daß sie nicht wie Kraut und Rüben durcheinander symbolisieren, und keine Literatur reicht aus, um die Gedanken festzulegen, die uns drei dämliche, aber wohl plazierte Bauern mitteilen, wenn wir zuhören.

Denn mit dieser Bedingung erhält das Kunstwerk denselben und noch um ein Unendliches erhöhten Lustwert für die Seele wie die Natur. Weder preist man auf dem Spaziergang durch den Wald die Schönheit des einzelnen Blattes, noch hat der liebe Gott für nötig befunden, Legenden zu seinen Bildern zu dichten. Was uns erquickt, mehr als der Duft der Blumen und das Balsamische der Luft, Reize, die wir künstlich wiederholen können, mehr selbst als das Licht der Sonne, dessen Stärke wir auf einen beschränkten Raum nachzubilden vermögen, ist die beruhigende Einsicht in das Organische der Schöpfung, das Bewußtsein, daß die Bäume, die Berge, die Täler ohne unsere Sorge da sind, vor allem, die Ahnung, daß noch mehr da ist, die Freude an der ungeheuren Gesamtheit der Schöpfung, die wir nie zu Ende sehen können.

Das Sich-nicht-satt-sehen-können an der Schöpfung, das Unerschöpfliche, das die Kunst über alle anderen Genußwerte stellt, wird nicht durch das Einzelne erreicht; kein Künstler, und hätte er hundert Arme, vermag so mannigfaltig zu sein, daß wir nicht in Minuten alles überblicken könnten, was er in Jahren geschaffen, nie wird er, ein Mensch wie wir, aus unserer Zeit, unseren Verhältnissen, Dinge erfinden, die wir nicht zu ergründen vermöchten. Er kann nicht zaubern und jeder plumpe Versuch, unsere Seele zu überrumpeln, wird nur den Glauben an

ihn erschüttern, geradeso wie unser Verstand bei dem Experiment des Jongleurs unberührt bleibt, dem unsere Augen glauben, daß er aus zwei Bällen dreie macht, und dem unser Geist immer den Glauben verweigert, selbst wenn er nicht die Gründe seines Mißtrauens herbeibringen kann. Ist aber der Kunst nicht das Gegenständliche des Wunders gegeben, kann sie nicht das Unendliche mit endlichen Mitteln bestimmen, so scheint alle Einsicht den Künstler dahin zu treiben, das Symbolische so weit wie möglich zu fassen, dem Geist, der zerstört, indem er erkennt, möglichst wenig Nahrung zu geben und die Deutung, die sich an dies und jenes halten könnte, ganz auszuschließen. Jedes Historienbild hat erst die Historie gegen sich, bevor das Auge die Kunst, die andere Historie, begreift, und es gehört ein gewaltiges Glück, ein gewaltiges Genie dazu, um zu verhindern, daß die eine die andere nicht schmälert. Praktisch gedacht ist daher das Prinzip, das alle Geschichten, selbst die von der Erschöpfung der Welt, beiseite stellt und sich mit der berühmten Kohlrübe — dem Lieblingsthema der Liebermannkritik — befaßt, künstlerischer, weil sicherer und normaler; es gibt an sich keinen Vorsprung vor der Kunst, die mit Engeln und gepanzerten Helden arbeitet, aber schließt eine Gruppe von Mißverständnissen aus, die nur den Nichtkünstler fördern.

Denn das Thema, das Prinzip, das der Künstler der Welt entgegenstellt, wie ein Prisma, das die Flamme zerlegt, ist ein Passe-partout ohne jegliche Beschränkung und die Frage, welcher Gattung der Gegenstand angehört, den er seinem Einfluß unterwirft, ist für ihn so gleichgültig wie für unsere Haut, die die behagliche Wärme des Ofens spürt, die Frage, mit welchem Material der Ofen geheizt ist.

Die Wärme allein ist wesentlich; wirklich nur die Weite dieses Vergleichs gibt den Umfang unserer Beziehungen zu der Kunst; man kann ihn nicht weit genug bemessen, und man schändet das Ansehen der Kunst nicht damit, man ehrt es.

Vielleicht versteht man nun, warum ich die Energie in Liebermann so hoch schätzte, warum Menzel so oft lau neben ihr erscheint. Es ist keine moralische, sondern eine Kalorienenergie. Weil sie keine gedanklichen Hilfsleitern gebraucht, hat man sie geistesarm genannt und ihre Geschicklichkeit bewundert. Es war für Deutschland eine Erlösung, als man den Ausweg mit der Technik gefunden hatte. Freund und Feind vertrugen sich dabei, jeder dachte sich sein Teil, die meisten dachten gar nicht. Aber auch diese Energie ist nur vom Geiste wie jede andere des Menschen; sie bedeutet in der Kunst wie im Leben: mit der Natur gegen die Natur zu streiten.

Das Schauspiel dieses Kampfes ist bei Liebermann nicht ohne Reize. Er hatte im Anfang deutlich seine Mache; sie war primitiv wie das Schema der alten Heiligenbilder. Langsam entfernte er die Vielheit, verminderte die Glieder, um die Einheit zu stärken, folgte dem Gesetz von der größten Kraftersparnis und kam schließlich zu dem starken Typ seiner Kunst, der in ein paar schroffen Linien all den Ausdruck seiner Gruppenbilder enthält. Kein Mann, keine Frau wie bei

Millet — dafür hätte die uralte Gewohnheit der Griechen gehört, alle Schönheit auf den Leib des Menschen widerzustrahlen; eine nicht so imposante, aber fast noch ergreifendere Form, ergreifender in ihrer Neuheit, ihrer unerbittlichen Eigenheit, natürlicher für einen Menschen aus Berlin und gerade für einen Berliner unendlicher Achtung wert.

Muther hat meines Wissens zum erstenmal das Monumentale Liebermanns angedeutet; er stellte bei ihm wohltuenderweise die Anschauung über die Technik, sprach von dem Sammelsurium Menzels und den nüchternen Flächen Liebermanns [1]. Nachher hat ein Künstler der modernen Dekoration, Schultze-Naumburg, diese Eigenschaft eingehend untersucht und ist durch die Charakteristik der von dem Künstler dargestellten Bewegungen zur Würdigung seiner Größe im Sinne der Monumentalkunst gelangt [2].

Diese Betrachtungsart scheint dem eigentlichen Kern nahe zu kommen. Liebermann ist nichts so sehr als Monumentalkünstler.

Unsere verschrobene Zeit hat uns an Kompromisse gewöhnt, wir bedienen uns der Namen früherer Epochen, um Tendenzen, deren Richtungen wir ahnen, zu bezeichnen, auch wenn der konkrete Zweck, der bei den Alten die Bezeichnung entschied, verschwindet. So haben wir Monumentalkünstler ohne Monumente. Wir wollen nicht nur die Künstler nicht entgelten lassen, daß der Staat ihnen den Auftrag versagt, der ihren Beruf zur weit sichtbaren Kenntnis brächte; wir sind noch genügsamer; diese Gabe ist so selten geworden, daß wir sie selbst da anerkennen, wo nicht mal die Absicht des Künstlers dahin dringt, diesen Beruf zu erfüllen. Als Liebermann seine Frau mit den Ziegen oder den schreitenden Bauern mit der Kiepe in den Dünen machte, dachte er nicht an die große Wand für diese gewaltigen Dinge, und als er später einmal den Auftrag erhielt, einen Saal zu dekorieren, war ihm nicht viel anders zu Sinn, als bei anderen Bildern. In der eingehenden Biographie Rosenhagens, in der u. a. diese merkwürdigen Mecklenburger Dekorationen abgebildet sind [3], heißt es, daß Millet, Segantini und Liebermann zu kurz gekommen sind, weil sie keine Gelegenheit zu Monumentaldekorationen fanden. Das klingt nicht überzeugend; bei Segantini schon gar nicht, der selbst bei seinen Gemälden Mühe hatte, den Raum einigermaßen anständig zu füllen und in keinem einzigen den Reiz seiner kleinen Zeichnungen traf. Bei Millet erst recht nicht; man könnte gerade so gut von einem Rembrandt wünschen, er wäre Dekorateur gewesen. — Millet strahlte von so göttlicher Harmonie, daß der Gedanke, er hätte es in einer anderen Form weiter gebracht — eine Vermutung, die notwendigerweise zu dem Rückschluß führt, daß er in der Form, die wir von ihm besitzen, nicht vollkommen war —, zur Ketzerei wird. Es scheint ausgeschlossen, daß die winzige Perle des Louvres, das kleine Kind, das von seiner Mutter abgehalten wird, mächtiger wirken würde, wenn die

[1] Muthers „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh." III. S. 421 etc.

[2] Neues von Max Liebermann „Kunst für Alle". XVI. Jahrg. Heft 7 (Januar 1901).

[3] „Liebermann" von Hans Rosenhagen (Künstlermonographien, Velhagen und Klasing 1900, S. 102, die Abb. auf S. 96.)

Art des ihm eigentümlichen Ausdrucks eine Wand füllte. Die Kunst fängt erst da an, wo solche Bagatellen wie Formatfragen keine Rolle mehr spielen.

Leute, denen man nachsagen kann, daß sie auf andere als die ihnen gegebene Weise größer geworden wären, nicht nur räumlich, sondern als entscheidender Wert, sind nie große Leute. Unsere Kunst hat seit einigen hundert Jahren gelernt, sich nach der Decke zu strecken und seit fast ebenso langer Zeit, selbst in den ruhmreichen Tagen, als es noch freisinnige Fürsten gab, die bedeutenden Künstlern die Wände ihrer Paläste überließen, hat sich die größte Gestaltung innerhalb des Bilderrahmens vollzogen. Es ist eine folgenreiche, aber nicht demütigende Entwicklung unseres Gehirns, die uns gestattet, des großen Raumes zu spotten und die Last mit einem schwachen Finger zu bewegen, die früher tausend Nacken zu schwer war.

Sie hat uns viel gekostet, aber Unendliches erhalten, ja, nennen wir sie unentbehrlich. Wem entgeht die Weisheit dieser Geschichte, die das soziale Problem tiefer ahnte, als irgend einer der vielen Teile unseres gesellschaftlichen Körpers; die voraussah, daß das Einzelne Kraft, Genie erlangen müsse, um nicht von dem Einzelnen niedergeschlagen zu werden! Was wäre unser Liebermann, wenn er wirklich durch einen Großen größer gemacht werden könnte, wenn dieser Jude der Gnade des Fürsten bedürfte! — Es klingt heute zuweilen ein barbarisches Murren durch die Lüfte und fordert Erinnerung an graue Zeiten, wo es noch Scheiterhaufen und Hofmaler gab. Und wenn es uns manchmal leid ist um die schönen Mosaiken, von denen wir träumen: freuen wir uns, daß diese Kunst, die wir unter den Arm nehmen können, die wir in dem Kopfe, nicht in den Palästen haben, daß sie uns das respektwidrige, dröhnende Lachen erlaubt und daß wir machen können, was wir wollen, nicht was den Leuten aus den Kreuzzügen einfallen könnte, unseren Liebermanns zu beordern!

Solcher Art ist das Monumentale in Liebermann. Zum Mitnehmen. Es äußert dabei keine revolutionären Ideen, es ist revolutionär. Menzels Genie vegetierte planlos in den Biergärten und dem Potsdamer Schlosse herum und wurde vor lauter Bosheit geistreich. Liebermann ist ein starker Geist; nicht arm, nicht reich in dem Sinne, daß man von ihm recht viel Einzelheiten abpicken könnte, die in dem Bilde friedlich und hübsch mundgerecht getrennt zusammenliegen wie die Körnchen in dem Glase des Kanarienbauers; sondern organisch. Er hat weder dieses noch jenes, aber was er hat, besitzt er gewaltig.

Keine Monumentalkunst ist erfahrungsgemäß ohne Hintergrund möglich; mit dem Individuellen äußert sie notwendig Massengedanken. Die Masse, die hinter Liebermann steht, ist das neue Berlin. Es hat sich oft bedenklich von ihm weggedrückt, wie es sich auch zuweilen sträubt, andere Dinge, die ihm wohl ständen, schneller anzunehmen. Aber es ist ausgeschlossen, daß es diesen zurückweist; er ist ein Stück der Seele dieser Stadt. An dem Vorhandensein dieser Seele wurde zuweilen gezweifelt; es ist immer fatal, zuzusehen, wie etwas entsteht, das man gewohnt ist, bei anderen Gelegenheiten immer nur fertig zu erblicken. Der Prozeß,

wie eine Stadt Seele bekommt, stößt häßliche Dinge aus und verdirbt Menschen mit Geruchsnerven die Nase. Wenn es nachher fertig wird, ist es nicht weniger wunderbar.

Liebermann symbolisiert Berlin. Das hat scheinbar so wenig mit seiner Malerei zu tun, wie daß er Berliner Jargon spricht. Aber es ist nichtsdestoweniger das Treffendste, was man von ihm sagen kann, wenn man sich nicht lediglich an seine Rüben halten will. Nicht das Wesen Hollands hat er gemalt, wie Jan Veth bewundernd hervorhebt — was interessiert uns die holländische Seele! —, sondern Berlin, das Berlin, das noch keine Tradition, kaum eine Gegend hat, das mit seinem Kaiser, seinen Soldaten und seiner viel verschiedenen Bürgerschaft aus allen Ländern des Reiches ein formloser Körper erscheint und doch mächtig emporstrebt, von nichts als seiner Energie gehalten, einem wüsten Lebenstrieb, der nicht tot zu schlagen ist, und der jetzt anfängt, sich eine Sprache zu suchen.

Die Anschauung dieses Körpers, wie er mal sein wird, gibt Liebermann. Er prägt den Reiz, den man schon heute unklar in Berlin ahnt, das Wohltuende eines Sachlichen, das sich eines Tages auch ohne Gardeschnarren, ohne freche Witze, ja, unerhörterweise, mit Grazie ausdrücken wird. Der Pariser der guten Gesellschaft hat immer noch Escarpins unter den Hosen und redet wie man kurz vor der Revolution sprach, als man sich über die drohenden Anzeichen des Aufruhrs wie über Originalitäten ergötzte. Die Blague ist dieselbe Verkleidung, es ist die verschärfte liebenswürdige Unsachlichkeit der Leute, die, als sie das gepuderte Köpfchen mit dem Zöpfchen auf das bekannte Brett legten, darauf achteten, nicht schmutzig zu werden. Liebermann gibt eine ernstere, weniger liebenswürdige, weniger leichtsinnige Rasse, die etwas Besseres mit ihrem Kopfe anzufangen weiß. Ihr Wesen ist sprühende Intelligenz, eine Unverfrorenheit, die eine neue Umgangsformel schafft, indem sie kein übertriebenes Gewicht darauf legt, dem Nebenmenschen blauen Dunst über die sehr realen Absichten aller materiellen Beziehungen vorzumachen. Ihr Stil entfernt sich weit von der Sentimentalität der Zeit der guten Königin Luise, die platonische Zärtlichkeit, die der Minister Wilhelm von Humboldt an seine teure Charlotte wandte, ist endgültig verschieden, und die Charlotten, denen heute einfiele, solche Ministerbriefe zu veröffentlichen, würden sich schlimme Witze zuziehen und keine Auflagen. Der Romantik wird mit dem „Zeit ist Geld“ der süße Schnabel verboten.

Auch all der unsachlichen Schönheit, die in Berlin ihr schwärmerisches Wesen trieb. Die Generation der Königin Luise würde vor Schreck erstarren vor dieser Wüste von Unschönheit. Noch heute wundert sich der Pariser und Wiener vor unserer abnormen Häßlichkeit. Sie hat etwas Drastisches, die Leute ärgern sich darüber. Wir haben getan, was uns zu tun allein übrig blieb: unsere Häßlichkeit zu organisieren, und wenn sie den anderen Sterblichen noch nicht gerade die Seele erhebt: sie beginnt ihnen zu imponieren.

Diese Beauté-de-diable Berlins repräsentiert Liebermann. Die Schönheit seines Werkes hat etwas von Hygiene, sie ist ganz unparfümiert, wie die Seife, deren sich die Berliner reichlich bedienen. Aber sie ist nicht nur reinlich, sondern rein,

durch und durch nobel und solide, eine spröde Schönheit, die den Leuten nicht nachläuft und die man haben muß fast ebensosehr aus einer Art Rücksicht auf die Gesundheit, deren der eigene Geist zur Festigung bedarf, als aus Liebe zu ihr.

In dieser Form liegt das Gewicht auf dem Zeichnerischen. Auch Liebermanns Entwicklung zeigt die den Deutschen eigentümliche Tendenz vom Malerischen zum Strich. Seine Energie scheint sich mit den Jahren der malerischen Umhüllung zu entledigen, sein Stil ist nackt, fern von der Atmosphäre Millets, die Pissarro färbte, aber auch fern von der Sauce seines geliebten Israels. Er wirkt trotzdem nicht arm; es steckt etwas von dem modernen Komfort in Liebermann, kein Gold, kein Geschmeide, keine Pracht, aber die Knappheit der modernen Eleganz. Die badenden Jungen aus dem Jahre 1897, die jetzt in Frankfurt sind, tragen deutlich die Note, eine strenge Einfachheit der Farbe, gerade Linien, etwas von Frostigkeit in der Atmosphäre, im Gegenstand und der Stimmung. Man ist weit von den Baigneuses der Franzosen, die sich immer nur Frauen im Bade vorstellen können. In Deutschland haben die Männer die malerische Form; sie ist zu zeichnen, nicht zu malen; eine sehnige Form, nicht an Liebe, sondern an das Turnreck erinnernd, gesunde Knochen und wenig Fett. Sie wird in Liebermanns Bildern immer straffer. Man vergleiche mit diesen nackten Jungens das frühe Bild „Die Geschwister", von dem Koepping die schöne Radierung machte, das Mädel mit dem Kind auf dem Arm; Israels wird deutlich, ein schwacher Rembrandt. Liebermann hat einen ganzen Berg seitdem „weggelassen" und mit dem Berg ist auch der Rest von Sentimentalität verschwunden, der ihn in den siebziger Jahren zuweilen noch bedrohte.

Man kann auch ohne Sentimentalität recht viel Geist zeigen; nicht nur den großen, der monumental wird, auch den amüsanten im Intimen. Liebermann ist einer der feinsten Plauderer der Kunst. Nichts Köstlicheres als seine Schweinebilder, zumal das eine in Wiesbaden, wo das kleine Viehzeug alles auf einmal in den Trog hineinstrampelt, und die Alte schwer angegrunzt kommt. Das quiekt vor Vergnügen. Die Federskizze dazu, die hier abgebildet ist, scheint mir ebenso elegant, trotzdem sie von Schweinen handelt, wie die feinen Linien, die Liebermann bei den Studien zu seinen Damenporträts zeichnet.

Solche Dinge waren noch 1889 für Rosenberg in seiner sogenannten Geschichte der modernen Kunst „niedrigste, schmutzigste und gemeinste Motive". Man sollte den Spieß einmal umdrehen und das allzu Persönliche dieser Kritiker, die immer von Schmutz reden, auf die Urheber anwenden und untersuchen, ob diese Leute nicht in ihrem Privatleben eine Abneigung gegen Wasser und Seife haben. Mir kommt bei solchen Schriften immer das Gefühl, mit Leuten zu tun zu haben, die sich nicht gerne waschen. Wirklich, es ist ein Reinlichkeitsbedürfnis aus diesem öden Kram herauszukommen zu einer rationelleren Auffassung von der Kunst, schon, um sich besser des Lebens zu freuen.

Wie sich das fast bei einem Berliner von selbst versteht, ist Liebermann Kosmopolit. Sein Stil kam von dem Zeichner Leibl, aber nahm alles auf, was er brauchen konnte. Der junge Maler hatte in Barbizon gelernt; langsam vollzog

sich in ihm die Entwicklung, gleichlaufend mit der bezeichnendsten Strömung des Pariser Kunstlebens. Liebermann konnte nicht den Impressionismus Monets mit allen seinen Folgen in Berlin aufführen, das wäre anormal gewesen. Eine so vollkommen alles auf die Farbe setzende, erfolgreiche Kunst war in Deutschland noch undenkbar. Nicht das rein Malerische ließ sich übersetzen, nicht die Dekoration Manets und die konsequente Monetsche Lehre, man kann nicht im Handumdrehen die Straßen Berlins nach dem Muster der Pariser mit blühenden Bäumen bepflanzen. Liebermann beobachtete und lernte diese Leute lieben. Nützlicher wurden ihm die Pariser Zeichner. Degas kam ihm nahe.

In seiner glänzenden Studie [1] stellt Liebermann Degas am höchsten von den Franzosen und er tut das nicht dem Feuilleton zuliebe. Seine Schwärmerei ist auch nicht lediglich die des Mannes, der ein Vorbild auf verwandten Bahnen begrüßt. Ganze Welten in Degas sind Liebermann verschlossen, alles, was die Rasse vorausgibt, das Klassische, die Erinnerung an Ingres. Er ist der Schroffste der Franzosen, die gradeste Linie unter ihren Arabesken, und doch, wie wollüstig winden sich seine Frauen im Vergleich zu der Nüchternheit des Berliners. Aber dem Geschmack dieses Franzosen, seiner stolzesten Gabe, mit der er über seine Zeitgenossen hinwegblickt, sucht Liebermann nahe zu kommen; er konnte kein höheres Vorbild finden. Ob er es erreicht, auch diese Frage entscheidet in nicht geringem Maße der Geschmack. Mir scheint Liebermann auf derselben Höhe in Deutschland wie Degas in Frankreich; und zwar kann man sich ein Idealdeutschland — die Vollendung der Ahnungen eines künftigen Geschmacks — neben einem Idealfrankreich — das Dasein des erlauchten französischen Geschmacks, das Resultat der Vergangenheit — dabei denken, so daß sich also die vornehmsten Werte beider Rassen gegenüberstehen; Liebermanns Judentum verschwindet dem Fremden gegenüber ganz in dem Deutschen. Der Unterschied gehört dann derselben weiten Kategorie an wie der Unterschied des Klimas beider Länder. In beiden ist gut sein.

Diese Höhe konnte Liebermann nicht durch direkte Annäherung an Degas erklimmen; je ähnlicher er ihm geworden wäre, desto weiter hätte er sich von ihm entfernt. Er ging zu den Quellen, die Degas sozusagen experimentell, also subjektiv benutzte, zu dem Fremden, das auch bei Degas nicht in der Rasse lag, zu Japan. — Man könnte vielleicht nachweisen, daß sich gewisse Dinge in Liebermann verfeinerten in selbem Maßstab, in dem sich seine Japansammlung verbesserte. Für Degas waren die Japaner Modelle; auch mit ihnen machte er, was er wollte, sie bereicherten seine Vorzüge, machten seine Sachen flüssiger, dekorativer, größer. Freilich, schon seit dem Rousseau der Sechziger Jahre gehörte Japan den Pariser Malern. Rousseau hatte seine Bilder verschleudert, um sich Japaner zu kaufen. Auch Degas war unter den Frühsten, die den Verkehr mit ihnen suchten, und er wußte ihn natürlich zu gestalten. Liebermann lernte ein höheres Sehen dabei; Japan half ihm, das Schema, von dem ich anfangs sprach, immer freier zu gestalten, und machte ihn aus einem Holländer zum Europäer.

[1] Verlag B. Cassirer, Berlin. Vorher im Pan, IV. Jahrg.

Diese Zutat diente zur pikantesten Unterscheidung Liebermanns von der Leiblschule. Leibl hatte Macht, nie Esprit. Menzels Esprit ist von einer anderen Art, er sitzt nicht im losen Handgelenk, wie bei den Japanern und wie bei den glücklichen Europäern, die von ihnen gelernt haben. Man kann Liebermanns Esprit erst bekommen, wenn man sich den Menzelschen abgewöhnt hat.

So entstand der Liebermann der Pferdebilder, das Resultat einer bewunderungswürdigen Trainierung. Die Kunst wirkt hier wie die Bewegung eines edlen Rassetiers, das keine Anstrengung kennt und auf einen Druck des Schenkels reagiert. Liebermann hat immer beherrscht, was er sich vornahm. Es war zuweilen früher ein wenig leer in seinen Bildern, der Richtungsmann vermied den Reichtum absichtlich; der Ader, die ihn zum Monumentalen trieb, war die Fülle nicht gelegen. Er mußte älter werden, um ans Ziel, an das letzte seiner Ziele zu gelangen.

Der Wert dieses Ziels scheint mir in dem seltenen Gelingen zu liegen, das ohne Verzicht auf Erreichtes siegreich bleibt. Es ist keine flaue Linie in dem ganzen Lebensbild dieses Menschen, die auf Kompromisse hindeutet. Die Reife der schönen Zeit, die wir jetzt miterleben, ist voller Besitz; das bewunderungswerte Maß in der Zeichnung, die die tonreiche Malerei trägt, in der Farbe, im Ausschnitt, in dem Ganzen und in jeder Einzelheit, ist die Äußerung einer vollkommenen Anschauung, die das Wollen, die Zeit und die Kraft fand, sich dem glücklichen Instinkt gemäß zu entwickeln. Liebermann scheint mir zu den Wenigen zu gehören, die allen Grund haben, mit dem Dasein zufrieden zu sein. Sicher trug eine günstige Verkettung von Umständen dazu bei, daß er so hoch hinauf zu steigen vermochte; das Glück der richtigen Zeit, des richtigen Ortes: die Erfüllung aller Bedürfnisse, die der Bildungstrieb äußerte u. s. w. Dies Glück macht ihn in unserer Zeit der vielen Kämpfer und dünn gesäten Sieger nur willkommener. Kein Pessimismus, wie die alten Herren meinten, kommt aus seinen Bildern; sie sind schöne Dokumente unwiderstehlichen Glaubens an die Gesundheit.

* * *

Der Kreis um Liebermann entzieht sich der engeren Kunstbetrachtung, seine Geschichte gehört wie ein guter Teil Liebermanns selbst mehr in die Kulturbeschreibung Deutschlands, die weniger von Persönlichkeiten als von Ideen handelt. Das Einzelne ist heute neben den wenigen Großen, von denen hier gehandelt wurde, nicht entscheidend. Der engere Genosse Liebermanns, Uhde, hat nicht gehalten, was er versprach und was noch Heilbut in dem bekannten ersten Aufsatz über den Naturalismus hoffte. Zehn Jahre später wechselte die Kritik mit Heilbut an der Spitze die Reihenfolge und nannte Liebermann vor Uhde; in weiteren zehn Jahren werden sich möglicherweise bedeutende Entfernungen zwischen die beiden schieben.

Bei Uhde könnte man das Umgekehrte der Bemerkung beweisen, die ich mir über das Dasein Liebermanns erlaubte: er hat nie rechtes Glück gehabt, wenn ihm auch der äußere Erfolg schneller als dem Kollegen gehörte. Alle Umstände,

die sich bei Liebermann zur Gunst vereinten, und dazu kann man auch gerade den rechnen, daß der populäre Erfolg sich länger bitten ließ, stellten sich Uhde entgegen; der entscheidendste ist freilich der ominöse große Unveränderliche: die mitgebrachte Fähigkeit, die Rasse. Schließlich sind all diese Entwicklungen eines Künstlers Entschälungen. Es gehört die richtige Reibung von außen dazu, daß die Schalen fallen können, aber auch der mächtige Trieb von innen, der den Kern vergrößert, um eine Schale nach der anderen zu sprengen.

Uhde schälte sich häufig, nur nicht aus der rechten inneren Notwendigkeit, aus Naturdrang; es war immer mehr ein Kostümwechsel. Nichts ist so zarten Organen verderblicher als der willkürliche äußerliche Eingriff. Er hat es sicher kaum aus Spielerei getan, die unruhige Zeit mag die Schuld haben, vielleicht der Mangel an Milieu. Der ehemalige sächsische Offizier war wohl nie so in München zu Hause, wie Liebermann unter seinen Berlinern; es ist unübersehbar, was diesem das Heimatsgefühl, selbst als man ihn ärgerte, half. Uhde fehlte das Schema und die kaltschnäuzige Liebermannsche Bosheit, durchzuhalten, einen äußeren Eindruck ganz zu überwinden. Franz Hals half ihm, von Munkacsy loszukommen, er war ihm von größtem Vorteil, aber weder der eine noch der andere gab ihm das Plastische einer eigenen, soliden Form.

Die Bedeutung des Franz Hals für die Generation von 1870 ist kaum hoch genug zu ermessen, und es charakterisiert jeden einzelnen der Künstler, die ihm verdanken, was man von ihm nahm. Am tiefsten erschöpfte ihn Manet, dem der Holländer ebenso wertvoll wurde wie Goya. Die Ähnlichkeit zwischen den besten Männerporträts Manets und dem Jean Honebeek im Brüsseler oder dem jungen Fischer im Antwerpener Museum und ähnlichen Werken, d. h. der edelsten Art, wo Hals zur größten ruhigsten Pracht gelangt und das Fleisch meisterhaft schildert, ohne es zu verzerren, ist überraschend. Vielleicht war Manet diese Kunst des glänzenden Schwarz und des leuchtenden Weiß, der Bau der Farbe durch den gewaltigen Pinsel noch nützlicher als die Meister von Madrid. — Courbet dagegen hatte die andere, populärere Seite des Holländers vorgezogen, die Hille Bobbe, die er noch in Aachen kopierte[1]. Auch Uhde hat sie kopiert; die lachenden Köpfe der Schweriner Sammlung, das vergnügte Grinsen des Mandolinenspielers im Rijksmuseum lagen ihm noch besser. Leibl blieb trotz seiner großen Schwärmerei für Hals ganz davon frei, ja einer der wesentlichen Unterschiede zwischen ihm und seiner Schule ist die Aufnahme des Franz Hals durch die Nachfolger. Trübner verfuhr als strenger Techniker dabei, er reduzierte anfangs das Vorbild und ließ von dem Ungestüm nur so viel in das eigene Werk, als er mit seiner Farbe zu bändigen vermochte. Erst in seiner letzten Periode, z. B. dem hier abgebildeten Reiter, schmiedet er mit großen Strichen wie Franz Hals, aber ordnet die Striche mit viel größerer Strenge. — Auch Liebermann ging auf seinen Fahrten in Holland nicht gleichgültig an dem großen Lacher vorüber. Er hatte schon 1875 die Bohémienne des Louvres kopiert. In den nächsten

[1] Courbets Kopie hängt heute bei Cheramy und wirkt fast schöner als das Berliner Original.

Jahren malte er einige Figuren aus den großen Gildenbildern in Haarlem, zuletzt 1884. Auch das Kind auf dem Bilde mit der Amme des Berliner Museums hat er sich oft vorgenommen. Franz Hals blieb der einzige Meister, den er kopierte. Seine Zeichnung stählte sich an den verwegenen Pinselhieben des Vorbildes, aber nie wurde bei ihm die Manier daraus, die nur laut ist, um sich bemerkbar zu machen, und mit den Jahren scheint der Einfluß auf ihn immer mehr zu verschwinden, d. h. sich mit den anderen Elementen seines Wesens immer inniger zu verbinden. — Dieses Amalgam fehlt Uhde am schwersten. Er macht aus dem Franz Halsschen Übermut kahle Nüchternheit. Der Sinn, der nur die Geste übernimmt, verliert sich in das Leere. Es ist eine reine Verstandeskunst, charakteristisch in dem Sinne, der nichts mit der Malerei zu tun hat, charakterlos, wenn man etwas stark Gestaltendes von der Kunst will. Auch das Religiöse daran hilft nicht über den Mangel. Die vielgerühmte Veränderung des Christusideals durch Uhde ist herzlich nebensächlich; im Grunde ebenso äußerlich wie viele manirierten Bilder des gottlosen Hals, ohne die schneidige Bravour.

Viel bedeutender scheinen andere Deutsche, die viel später als Uhde bekannt wurden und, wie Graf Kalckreuth, weniger biegsam, nicht so mannigfaltig angelegt, dafür mit tieferem Ernst ihren Aufgaben nachgehen. Bei ihnen droht eine andere Gefahr, sie werden Spezialisten. Sie scheinen es auf den ersten Blick nicht anders zu machen, als die zahlreichen Parallelerscheinungen in Paris, die sich ein begrenztes Feld erobern, aber ihre Art ist, wenn ebenso ernsthaft, weniger interessant als das Spezialistentum der Leute an der Seine. Die Pissarro, Guillaumin u. s. w. brachten der Richtung einzelne Fortschritte; sie präparierten Dinge, die andere weiter führten, und vollendeten in ihrer Art, was sie entnommen hatten. Es war eine Arbeitsteilung. In Deutschland dagegen hat man immer noch den Eindruck von geteilten Stoffgebieten. Die Individualisierung hält sich an das Äußerliche. Es gelingt mancher glänzende Wurf, wie der Bauerntanz Banzers oder das Kindertheater Kalckreuths oder ein hübsches Elbebild Kühls. Das sichere Niveau Liebermanns, die Fähigkeit, für sein Temperament eine rationelle Norm zu finden, ist den wenigsten gegeben. Es fehlt bei uns, trotzdem so viel davon die Rede war, an der Richtung, wenn man sie nicht aus ganz groben gemeinschaftlichen Beziehungen formen will. Wie diszipliniert kämpften die Impressionisten in Frankreich! Da ist kein Problem und Problemchen, das nicht seinen Mann fände in der Summe von Aufgaben der großen Tagesordnung. Bei uns teilt sich immer noch die Künstlerschaft in Leute vor und solche nach Christi Geburt. Man ist nicht aktuell, oder ist es zu sehr in Kleiderfragen. Man denke an die hundert einander höchst ähnlichen Landschaften Monets, an die Hunderte von gleichen Stilleben Cézannes oder die Wiederholungen Sisleys. Diese Leute machen Schule, ihre Erfindung fängt da an, wo die der Deutschen aufhört, die alten Meister haben das Aktuelle nicht anders verstanden. — Freilich, die Wiederholung allein tut's auch nicht. — Leibl, Trübner und Liebermann sind Vorbilder; der eine für die Ausdauer, mit der man graben soll, der andere für die Unerschrockenheit, mit der man's angreifen soll, der dritte für das Was, das man

wählen soll, und dieser dritte ist alles in einem. Kein besserer Typ für das Meisterhafte in dem heute brauchbaren Sinne wie Liebermann. Seine Schwächen kennt jeder, der ihn einmal sieht, er sagt sie selber. Wenn er einseitig scheint, gelobt sei er dafür. Diese Art Beschränktheit, die sich auf gute Dinge zurückzieht, bringt keinen Schaden. Ich halte seine Abneigung gegen den Symbolismus, die er zuweilen, zur Empörung der feurigen Jugend Berlins, Anfang der neunziger Jahre recht drastisch äußerte, mehr für den Mangel an Begeisterung über Böcklin und Thoma, als für einen Aberglauben, daß die Malerei nur für bestimmte, nämlich seine Dinge da sei. Der Symbolismus der Ingres und Delacroix, Puvis und Maurice Denis dürfte ihn weniger abstoßen. Und ist er nicht selbst ein Symbolist reinsten Wassers? Liebermann wurde für Deutschland zu einem großen Ordner des mörderischen Durcheinanders unserer Tage. Er zeigte den Deutschen, die von ihrer Nationalität faselten und sich dabei wie Wilde aufführten, wo eigentlich Deutschland läge, und setzte fest, daß man nicht deutsch sein könne, ohne Europäer zu sein. Der Schillersche Spruch über das Wirken des Guten für die Gegenwart findet bei ihm eine reiche Deutung. Er hätte für uns genug getan, selbst wenn seine Bilder von der Nachwelt nicht so wie heute geschätzt würden.

Denn, von dem Maler abgesehen, war keiner besser wie Liebermann zur Agitation geeignet, und keine Agitation ging je auf bessere Dinge. Jede seiner gespickten Sentenzen zielte gegen das Herzenskind des Deutschen, das unbrauchbare Genie, und sprach für einen neuen Intellekt, mit dem sich leben ließ. Er blühte nicht im Verborgenen. Sein Witz holte die Leute heran, die nicht seinen Bildern glaubten, er machte Amateure aus ihnen, und wenn er auf flotte Käufe als Pfand der Treue Gewicht legte, darf man annehmen, daß nicht sein Geldbeutel, sondern der Ehrgeiz, diese Kunst in Berlin angesessen zu sehen, am meisten beteiligt war. Er hat viele andere von seiner Suggestion profitieren lassen; durch seine Vermittlung sind sicher wenige Böcklins in öffentliche und private Galerien gelangt, die Manen Manets haben um so mehr Grund, ihm dankbar zu sein. Mit Witz und Behagen kam er allmählich zu einer Macht, die sich heute immer mehr dichtet und, frei von Nimbus, bestimmte Wirkungen ausübt. In der Berliner Sezession wurde sie halbwegs organisiert. Der Block, imstande, die ganze possierliche Reaktion, die man gegenwärtig in Berlin gegen die Vernunft dekretiert, auszuhalten und zu Tode zu lächeln, wird, in Berlin, immer nur Liebermann selbst sein. Der jüngsten Folge seines Geistes, wenn nicht seiner Persönlichkeit, werden wir noch in einem der späteren Kapitel begegnen.

* * *

Dieser gesunde Geist hat die gemütvollen Deutschen zu Dingen getrieben, die man noch vor zehn Jahren am wenigsten gerade unseren Landsleuten zugetraut hätte. Die Konsequenz, auch in der Koloristik den geliebten Franzosen zu folgen, die sich Liebermann selbst nicht angelegen sein ließ, haben andere in seiner Nähe aufgenommen, und so vollzieht sich im Diminutiv auch in Deutschland das Spiel,

das sich in Paris zwischen Delacroix und Seurat entrollte. Die deutsche Bühne behilft sich, wie das in der Provinz nicht anders geht, mit weniger Personal. Der Hauptheld Delacroix fehlt ganz. Courbet war gut vertreten, die 1870er spielten Liebermann und Trübner, ohne sich besonders verschiedene Rollen zu suchen. Was dabei daneben fallen muß, springt in die Augen: Monet hat bei uns keinen Heldendarsteller. Liebermann folgte nur oberflächlich der Entdeckung des Impressionismus. Die Teilung der Fläche über Monet hinaus lag ihm nicht, er hielt viel zu sehr an seiner Zeichnung, um sie durch Experimente in Frage zu stellen, und ist heute mehr ein erstarkter Whistler — aber einer, dem es durchaus nicht darauf ankommt, seine Mittel im Urzustand sehen zu lassen — als ein Meister der Touche in gekrümmten Kommas. Seine Tendenz war, aus dem Spritzer Munkacsys, der z. B. in dessen Bild der Pinakothek — Besuch bei der Wöchnerin — deutlich ist, zu einem Strich zu gelangen. Dieser verlängerte sich im selben Maß, als die Komposition der großen Linie zustrebte, und diente dazu, die Richtungen zu verstärken, also die Eroberung der Liebermannschen Monumentalkunst zu erleichtern.

Der Übergang zu der reinen Flächenkunst erfolgte daher in Deutschland ziemlich unvermittelt, wenn man ihn nicht auf die schönen Weimaraner Landschaften des nie seinem Verdienst nach geschätzten Gleichen-Rußwurm zurückführen will. Dieser vollbrachte zuerst ganz allein die Einführung des Impressionismus in die deutsche Malerei. Er war Schüler Hagens in Weimar, hatte dann Böcklin bewundert, wie sein Bild in der Nationalgalerie zeigt, und sich von diesem Irrtum durch Monet befreit. Die Koloristik Monets blieb seine Grenze, er mischte wie dieser reine Farben. Was ihm fehlte, war das Temperament des Franzosen. Seine Bilder sind immer frisch, unendlich sympathisch, man fühlt den ganz natürlichen, lustig darauf los malenden Naturfreund, aber ohne die Rasse, die in dem flüchtigsten Flecken Monets spricht. Seinem Einfluß ist wohl zu danken, daß sein alter Lehrer Hagen noch in späten Jahren zu denselben künstlerischen Mitteln griff. Wenn ihm der Versuch nicht vollkommen glückte, das Schauspiel, wie so ein alter Achenbachschüler, dem der Erfolg früh gelacht hat, der Leiter einer Kunstschule, ohne Vermögen, quasi von vorne anfängt, entbehrt nicht der Schönheit.

Ganz bewußt versuchten zwei jüngere Deutsche, die Entwicklung, die Seurat in Paris einleitete, bei uns durchzusetzen: Max Stremel und Paul Baum. Stremel kam Ende 1879 als Zwanzigjähriger mit Uhde nach Paris zu Munkacsy, verließ aber die Schule, die übrigens bald darauf aufgelöst wurde, ohne eine Spur des Einflusses, den Uhde erfuhr, sondern kopierte Rubens im Louvre, und sah sich von den Zeitgenossen Corot näher an. Jettel brachte ihn nach Holland, und hier mag ihm vor den Bildern van der Meers der Galerie Sixt und vor der Delfter Landschaft im Moritzhuis zuerst eine Ahnung der Teilungstechnik gedämmert haben. Denn zweifelsohne sind Stremel und Baum ohne die Berührung mit Seurat zu ihren Resultaten gekommen. Wohl sahen sie die Impressionisten in Paris, aber die darauffolgende Bewegung blieb ihnen in dem kleinen Nest Knocke in Belgien verborgen. 1891 fand ihre erste Ausstellung von Bildern nach dem Prinzip der Teilung bei Gurlitt in Berlin statt. Erst drei Jahre später, bei der ersten Aus-

stellung der Libre Esthétique, trafen sie mit Signac und Rysselberghe zusammen. Gleichzeitig lernten sie in Knocke Pissarro und seine Freunde und die streitbaren Schriftsteller der Bewegung kennen; Gustave Kahn vermittelte ihnen Seurats Geschichte.

Bei aller Anerkennung dieser Selbständigkeit vermag man nicht die Überlegenheit der Pariser zu verkennen. Vielleicht war gerade die auf sich selbst gestellte Mühe in der Eroberung der Technik eine Hinderung. Stremel kommt nie von der Palette los, seine Farben belasten die Leinwand, statt sie zu schmücken. Er ist durchaus kein Doktrinär der Technik, er mischt sogar, wo es ihm darauf ankommt, die Eigentümlichkeiten des Materials zu geben. Was fehlt, hat nichts mit der Technik zu tun: man vermißt den glücklichen Esprit eines Signac oder Cross, die Beweglichkeit dieser größeren Virtuosen. Baum wirkt lebendiger bei geringerer Pracht und geringerer Konsequenz, die Wirkung fließt in seinen Landschaften, während sie bei Stremel oft zu stocken scheint. Es ist dieselbe Erscheinung, die man bei den tüchtigen Bildern Hans Oldes findet. Die lange Entwöhnung von Materialgesetzen macht die Deutschen, die das Versäumte nachholen, auffallend materiell. Entweder fliegt das Temperament, wie bei Slevogt, über die Fläche, ohne wesentliche Spuren zu hinterlassen, oder es bleibt in der Farbe stecken.

Einen entscheidenden Anstoß erhielt der Neoimpressionismus in Deutschland, als in den neunziger Jahren die Pariser selbst herüber kamen. Der alte, viel zu früh gestorbene Pächter, dem, wenn man eine Geschichte des Berliner Geschmacks schreiben wollte, ein Denkmal gehörte — zeigte er doch praktisch und nicht erfolglos den Übergang von Menzel, dessen Leibhändler er war, zu Liebermann via Japan — derselbe kluge und verschwiegene Freund schöner Dinge, der vor vielen Jahren in seinem gemütlichen Bureau die ersten Degas zu zeigen riskierte — ungefähr zur Zeit, als er anfing, die Japandrucke nicht mehr im Dutzend zu kaufen — brachte später die ersten Landschaften von Signac und Genossen nach Deutschland, d. h. in sein wohlverwahrtes, nach hinten gelegenes Bureau, das nur für die Stammgäste da war. Es dauerte nicht lange, so drangen dieselben Künstler in die Ausstellungen Berlins, Dresdens, Wiens u. s. w., und reizten die Kritik zu einigen Saltomortales. In dem jungen Kreis um den Grafen Keßler[1], dem van de Velde von entscheidendem Nutzen wurde, fanden sie mutige Verteidigung und Käufer.

Der Zuwachs, den die Bewegung in C. Hermann, Rohlfs, Richter, E. R. Weiß und in den Dresdener Künstlern W. Ritter und Berta Schrader erfuhr, die mehr oder weniger konsequent Signac folgten, die auffallend schnelle Aufnahme des Prinzips, dem auch Ludwig v. Hofmann zuweilen nachgeht, hat nichts Überraschendes. Warum sollte einem Lande, das sich keiner künstlerischen Tradition mehr bewußt ist, eine Richtung unwillkommen sein, die viele Lücken mit einem wohl zusammenhängenden Programm ausfüllt und dem einzelnen gerade die Momente erleichtert, die sonst nur der geläuterte Instinkt zu bezwingen ver-

[1] Verfasser des Aufsatzes „Über den Kunstwert des Neoimpressionismus", der im „Tag", dann auch als Separatdruck erschien, als Antwort auf einen Angriff v. Oettingens gegen die Richtung in derselben Zeitung.

mag. Unserer Kunstphilosophie kann schon die Tatsache, daß es sich hier wirklich mal um eine Richtung handelt, um eine Organisation, die die verhängnisvolle Einsamkeit der einzelnen durchbricht, als entscheidender Vorteil erscheinen. Man mag über den bleibenden Wert der Methode denken, wie man will, bei uns, wo es an jeder rationellen Schule fehlt, kann sie als Lehrer nur Vorteil bringen. Auch die Gefahr, daß diese Äußerungsart hier in ungelenken Händen noch zu weniger persönlichen Wirkungen gelangt, als in Paris, kommt nicht in Frage, wo es vor allem gilt, die Anschauung von außerkünstlerischen Regungen zu befreien. Wenn es mit einer angenehmen Farbenharmonie allein nicht getan ist, sicher ist sie dem Auge angenehmer, als der schwindelhafte Zauber schottischen Angedenkens oder die Banalität billiger Anekdoten. Und alles drängt zu der Vermutung, daß hier, ebenso wie in Belgien, der Neoimpressionismus nur eine Zwischenstufe darstellt, um den Künstlern, die nicht von ganz zwingenden Aufgaben in der Malerei festgehalten werden, den Übergang auf ein anderes Gebiet zu erleichtern. Dieses Gebiet bringt in Deutschland heute schon so viele unvorbereitete Kräfte in Bewegung, die weder hier noch da von Nutzen sein können, daß man nur glücklich sein könnte, wenn den Überläufern von der Malerei zur dekorativen Kunst auf diese Weise wenigstens ein gebildeter Farbensinn mitgegeben würde.

Es bleibt mir übrig, diesen Übergang selbst zu betrachten.



GEORGE MINNE, ZEICHNUNG

FÜNFTES BUCH

DER KAMPF UM DEN STIL

GEORGE MINNE

Zur Ordnung in uns möchten wir kommen.
Hermann Bahr.

Wenn es eine Reaktion auf die Geschichte, die wir in gewissen Zügen verfolgt haben, gibt, so ist sie keinesfalls, soweit die Kunst selbst in Frage kommt, sehr dramatischer Art im einzelnen. Sie hat nicht die persönliche Bedeutung für das Einzelschicksal, die Eroberung zwang nicht die Untertanen der einen Richtung, jetzt zur anderen zu schwören. Sie ging nach Ländern und Generationen vor, dieselbe Individualität, ja dasselbe Land blieb verschont. Die Träger wurden selbstverständlich die Länder, die vorher nicht intensiv mitgetan, sich nicht zu weit engagiert hatten, in deren Formenwelt noch lebendige Triebe, die einen Anschluß erlaubten, vorhanden waren, oder die überhaupt noch nicht in der Moderne gezählt hatten und jetzt eine passende Gelegenheit fanden, ohne großes Gepäck eine Zeitlang mitzugehen, ja, infolge ihres geringen Gewichtes womöglich an die Spitze zu kommen und aus Geführten zu Führern zu werden.

Wir sahen schon, welche Früchte der Neoimpressionismus in Belgien trug, wie er dort nur seine Palette abgab, ohne die starken linearen Aspirationen des jungen Landes zu gefährden. Hier im Lande Constantin Meuniers brach ein junger Bildhauer ganz mit der schönen Verführerin und führte mutterseelenallein seine Kunst zu alten, neuen Zielen zurück: George Minne.

Es ist bedauerlich, daß sich die Pariser Rundfrage über die Konkurrenz zwischen Malerei und Skulptur, von der früher die Rede war, nicht an diese Stelle wandte; hier hätte sie eine unzweideutige Antwort bekommen. Verstanden hätte sie freilich niemand, am allerwenigsten der Pariser Kreis, aus dem die Rundfrage kam.

Die Vehemenz der Behauptung Minnes ist in der Tat fast unverständlich und ein so merkwürdiges Phänomen wie etwa in der Chemie die bekannte Tatsache, daß man gewisse gefrorene Flüssigkeiten ins Feuer bringen kann, ohne sie zur Lösung zu bringen. Sie erklärt sich natürlich in letzter Instanz genau wie jene. Noch merkwürdiger erscheint sie, wenn man entdeckt, daß Minne in den ersten Skulpturen, z. B. in der liegenden Gruppe des Mannes mit dem Hund, in der

Mutter mit den Kindern, in dem „Petit Blessé“, nicht gar so weit von Rodin steht, und auch das erläutert sich, er hat an Rodin das Gotische gesehen. Er bleibt ihm noch in der viel späteren Skizze zu den beiden Männern des Voldersschen Denkmals ähnlich. Nur gilt das lediglich von der Skizze; das ausgeführte Denkmal, das ich, bevor es zerstört wurde, die Freude gehabt habe, zu sehen, hätte Rodin nicht geähnelt, und das fällt schwer ins Gewicht.

Denn eine Synthese Rodinscher Eigenschaften, und mag man sie noch so gewagt versuchen, führte nie zu dem fertigen Minne. Es springt in die Augen, was wegfällt. Verwandt ist Minne dem Rodin der Bourgeois de Calais, des Ugolino, der Misère — des Vorbildes für Minnes liegende Figur mit dem Hund —, des alten Weibes, „Celle qui fut Heaulmière“ u. s. w., kurz dem mittelalterlichen Rodin im Gegensatz zu dem Griechischen und Lateinischen. Nie könnte man diesen Rodin absolut gotisch nennen; es scheint nur, als ob in diesen Sachen die Masse der dem Gotischen nahestehenden Eigenschaften die Masse der übrigen überwiegt. Minne dagegen erhielt schon beim ersten Auftreten diesen Namen und war damit für viele Leute abgetan; es schien, als ob ihm gerade das fehlte, was uns abhält, Rodin gotisch zu nennen: das der Gotik Überlegene, da man natürlich annehmen zu können glaubte, daß das, was den Duktus der Gotik verwischte, ihr überlegen war.

Sicher, was Minne für sich hat, ist nicht die allen Worten trotzende, jeden zusammenfassenden Begriff weit überflutende Eigentümlichkeit, die wir bei Rodin verehren, eher das Gegenteil. Ein ganz anderes Geschick bestimmt die Wege seiner Kunst. Es scheint im ersten Augenblick, mit dem der Zeitgenossen verglichen, arm an Ereignissen, ohne die reiche, wechselvolle Folge von Eroberungen, die wir an anderen großen Künstlern, nicht nur an Rodin, bewundern, und scheint sich in einer engen Bahn zu bewegen, die auf den ersten Blick zum Verzicht auf alles das zwingt, was die anderen groß macht. Auffallende Äußerlichkeiten verschärfen noch den Unterschied. Einer Minneschen Skulptur fehlt vor allem das Transportable. Wir sahen, daß man auch nicht recht weiß, wohin eine Rodinsche Figur gehört, aber da man für diese nirgends einen bestimmten Platz findet, glaubt man sie überallhin stellen zu können, und hat sich daran gewöhnt, sie am willkommensten in Ausstellungen oder Sammlungen zu finden, wo sie der durch das tolle Ragout der Sensationen wild gewordenen Seele den stärksten Reiz der Art schenkt. Minne spielt in diesem Milieu eine traurige Rolle. In den Ausstellungen der XX und später der Libre Esthétique in Brüssel wirkten seine Sachen stets wie traurige Fragezeichen, über die sich der Bourgeois am stärksten ärgerte, weil sie wirklich das Absonderliche auf den Gipfel zu treiben schienen. Die Leute sahen an ihnen so gar nichts von der Art der anderen, daß sie das für das Höchste verrückter Originalitätshascherei nahmen. Und man konnte ihnen kaum Unrecht geben; wie sollte der Eine unter so vielen Anderen nicht als anormal erscheinen. Zum Verständnis Minnes eignet sich nicht die Karawanserei unserer Glaspaläste. In einer einzigen Ausstellung hat man einmal Minne würdigen können. Es war vor ein paar Jahren in der Sezession in Wien, der so

mancher Ausstellungsstreich glücklich gelungen ist. Hier konnte man ihn sehen und genießen, ganz einfach nur, weil man ihn in kleinem Raum für sich allein zeigte, den Brunnen als Brunnen aufstellte und seine Figuren in Nischen, in irgend eine, war es auch nur die primitivste, Beziehung zum Raum brachte. Da kam er zur Geltung [1].

Es war für das Wien der „Sezession“ in dem fatalen Sinne dieser flinken Bezeichnung vielleicht ein harter Bissen. Man hatte gläubig vor Khnopff gestanden, den ein „undefinierbares Etwas“ selbst bei halsbrechend mystischen Dunkelheiten vor der Ablehnung schützte; dieses Etwas, das der Snob im fremdländischen Schnitt der Hose wie im fremden Kunstwerk so felsenfest verständnisinnig wittert, und das er Originalität zu nennen pflegt. Man hatte Meuniers Tüchtigkeit mit herzlicher Freude hingenommen und vielleicht im letzten Falle nicht besser verstanden — wem von den vielen Begeisterten gibt heute Meunier etwas anderes als Rührung, zerfließende Zärtlichkeit, digestive Betrachtung? . . . Schön in dem überlieferten Sinne war auch das Nackte bei Meunier nicht, aber es war ernst und von sozialer Bedeutung, ein Zeichen der Zeit u. s. w. — Darauf diese absolut nichtssagende Nacktheit, bei der sich nichts, gar nichts denken läßt, dies absolute Schweigen aller hohen und niedrigen Dramatik, kein erbauliches Detail, keine Originalität — also was eigentlich?

Ob nicht auf alle diese Fragen, die zuweilen wie flatternde Fledermäuse durch den schönen Tempel, wo der Brunnen stand, huschten, von dem Weiß der Figuren, von dem ewig Abgewendeten dieser Gottesruhe in den Gliedern so etwas wie eine Antwort kam? Ich habe biedere Leute solo eintreten gesehen, die ganz ernsthaft ergriffen waren, d. h. nicht recht wußten, wie, wo, warum, sich dann ängstlich umsahen, nach einem Bekannten suchten, und erst wenn sie ihn hatten, wenn das kommune Kommunistische ihnen die lederne Kraft gab, in den häßlichen Mißton der Entrüstung ausbrachen.

Der Sieg über die Originalität, höchste Selbstbezwingung, die Übersetzung des Ehrgeizes auf ein anderes Niveau, das ist Minne. Und es lag so etwas in der Wiener Luft, und in dieser selben Ausstellung, in der gleichzeitig die Erstlingsversuche moderner Architekten gezeigt wurden, war es an anderen Dingen zu spüren: eine Sehnsucht nach etwas Unpersönlichen, weil im höheren Sinne Persönlichen, ein Drang nach einem Gemeinschaftlichen, nach Konventionen, die dem wilden Eigendünkel Zügel anlegen, nach Ruhe. Danach strebt Minne, und das Ziel ist ihm wichtiger als das Mittel. Ob ihm dabei archaistische Tendenzen unterlaufen, ist von epidermaler Bedeutung, auch ob das Einzelne schön ist. Minne träumt von der Schönheit jener wunderherrlichen Figuren, die die Portale der Kathedralen im Norden schmücken und schön sind da, wo sie stehen; er träumt von Baukunst in der Skulptur; neue und uralte Träume, vergessene Ideale, seitdem das allein

[1] Vergl. meinen Aufsatz in „Ver Sacrum“ 1901, Heft 2, mit vielen Abbildungen. Jetzt wird der Brunnen eine endgültige Heimat in dem Osthausmuseum in Hagen finden, wo er an würdiger und möglichst geeigneter Stelle — ein Park wäre natürlich schöner — in Stein zur Ausführung gelangt. Auch mehrere neuere Werke besitzt dasselbe Museum, so die Büste, die hier in Holzschnitt abgebildet wurde, den Redner u. a. Unsere Abbildung des Brunnens ist nach der Aufstellung in der W. Sezession gemacht, die natürlich dem definitiven Aufbau nicht vollkommen entspricht.

seligmachende Malerische alle Fragen der Bildhauerei verwischt hat, Notwendigkeiten, seitdem wir erkannt haben, wie arm wir mit all unserer Kunst, mit all unseren Originalitäten geworden sind.

Das hat diesem vlämischen Bauernsohn, der bei Brügge, fernab von der Kultur, seine Figuren ersinnt, das Aktuelle gegeben. Aber er hat nicht den Moment abgepaßt, er ist mehr als einer, der seine Zeit versteht. Er arbeitet schon recht lange so; früher, als man für oder gegen das Ornament zu streiten anfing, schrieb er seine Ornamentik, und er ließ es sich ein Jahrzehnt voll Hunger und Elend kosten. Dieses strenge Programm gab er ganz unprogrammatisch, ganz wie die anderen, aus dem bewußten Unbewußten heraus. Nur daß er nicht wie die anderen lediglich dem folgte, was das Metier ihm eingab, sondern sich an alles das erinnerte, was die anderen vergessen hatten. Er fing mit Illustrationen archaisierender Dichtungen an und gab dabei eine überzeugungstreuere Einfalt und Innigkeit im alten Gewand, als sie in der literarischen Vorlage vorhanden war. Es war kein Zufall, daß er sich dafür die Bücher seiner Landsleute Verhaeren und Maeterlinck aussuchte, die düsteren Verse des einen, die Dramen des anderen, die so weit sind von dem Lärm unserer Tage, Gefühle wachrufen, für die uns fast die Sinne fehlen, erstickte Schmerzen und erstickte Lüste, ein Flüstern wie das der erschreckten Beter in den Hallen gotischer Dome. — Seine größeren Zeichnungen zeigen das Handwerk dieses Archaismus vielleicht mehr als ihm selbst erwünscht ist. Man kann sich nichts im tieferen Sinne Gotischeres denken, als das knieende Paar in den faltenreichen Gewändern, das, in der Sehnsucht nach dem Verbotenen verzweifelnd, die Hände ineinander verschlingt, und man wird in keiner Gotik eine solche Persönlichkeit, eine so erhabene Auffassung des Schmerzes finden. Der frühe Minne ist ein wahrer Virtuose des Schmerzes. Nichts ist elender als die fleischarmen Körper seiner Helden, deren Knochen unter der Last der Schwernis gebogen erscheinen, als hätten viele Generationen stets dasselbe getragen. Und doch greift nichts von dieser Wirkung an unser Mitgefühl, das Mitleid werden könnte. Die engere, moralische oder soziale Situation des Dargestellten bleibt ganz außerhalb, und dieselbe Bewegung, die uns das Elend zeigt, verweist uns zugleich auf die Ferne dieses Leids, die unerreichbare Ewigkeit der Schmerzen, und drängt uns zur Bewunderung, nicht zur Hilfe.

Schon Meunier hat, trotzdem er gemäß den Bezeichnungen seiner Bronzen eine ganz bestimmte Klasse von Menschen bei ganz bestimmten Manipulationen darstellt, Menschen und Dinge, deren Stoffgebiet früher in der Skulptur kaum vorhanden war, nichts von dem Kuriosen, das außerhalb des Künstlerischen die Neugier befriedigt. Und auch ihn schützt eine freigewählte Konvenienz, an der wir Millet beteiligt fanden, vor der Versuchung. Man kann Meunier verdienterweise hochstellen; in Vergleich zu Minne scheint er zuweilen nicht ganz von einer Nuance Sentimentalität frei, die unsere dafür freilich besonders empfindlichen Nerven manchmal selbst bei Millet fast störend berührt. — Davor ist man bei Minne sicher, und trotzdem ist das tragische Moment bei ihm unendlich viel stärker. Meunier stellt die Arbeit dar; fast immer tragen seine Gestalten die Narben

ihres Schaffens aufrecht. Es sind durchaus keine Opfer des Elends; das Fett, das ihnen fehlt, ist durch Muskeln ersetzt, es sind Heroen der Arbeit, die, selbst am Boden liegend, noch imponieren. Minnes Gestalten des Elends liegen zertreten im Staube; es ist die Verzweiflung des Atoms vor der Wut des Schicksals, seine mystische Wut und seine tödliche Angst; der definitive Verzicht, der das Mark aus den Knochen zieht und die Körper zu Paketen von Fleisch und Gliedern macht: der Mensch nach dem letzten entscheidenden Schlag. Es gibt nur einen Künstler, der es zu ähnlichem bringt: Vigeland. Aber Vigeland, dessen Dramatik viel weiter geht, verirrt sich zuweilen in das Literarische. Das Psychische wiegt vor — nie so, daß es das Künstlerische beiseite stellt, aber doch zu weit, um den rein monumentalen Eindruck zu lassen. Bei Vigeland will man dem Gedanken folgen — einem Gedanken, dem sich zu folgen lohnt, und der an künstlerischen Schönheiten vorbeiführt — bei Minne frägt man nicht, man braucht gar nicht zu wissen, welchen psychischen Eindruck er eigentlich bezweckt — man bewundert die Schönheit der Linien. Manche dieser Gruppen erreichen in dieser Art etwas von der starren Schönheit des plastischen Ornamentes. Man wird zumal von der wunderbaren Skulptur, der liegende Mensch, der seine Arme um den Hals des neben ihm liegenden Hundes schlingt, diesen Eindruck empfinden. In großbewegten Terrassen steigt die durchaus horizontal komponierte Gruppe vom Boden zum Körper des Hundes und von da zum Körper des Menschen hinauf. Jede Bewegung, jede Linie des Hundes findet in dem Leib des Menschen ihr Gegenspiel. Und je mehr Seiten man zur Betrachtung wählt, um so mannigfaltiger wird dieses Spiel, immer ruhig, immer interessant, bis es in der großen Wölbung des Rückens seinen wundervollen Abschluß findet. — Es fehlte nicht an Kritiken dieses Rückens, zumal der Verlängerung, des Gesäßes; Leute, die sich verzweifelt an das ihrige klammerten und empört waren, es in der Kunst nicht in gehöriger Bedeutung wiederzufinden; während tatsächlich der Künstler seine Linien verdorben hätte, wenn er der Natur, die das Gesäß zum Sitzen, nicht zum Konterfeien gemacht hat, gefolgt wäre. Am ergreifendsten ist ihm der Ausdruck wohl in der frühen Zeichnung gelungen, die Mutter mit dem nackten Säugling im Arm und der Tochter an der Seite, die dem Säugling den Fuß küßt. Schon dieses wundervolle Blatt, mit dem die schöne Zeitschrift „van Nu en Straks" den Künstler einem winzigen Kreis von Kunstfreunden vorstellte, enthielt den zukünftigen Meister. Man kann hier kaum von Gotik reden, obwohl die äußere Beziehung noch deutlich ist; schon hier fühlt man einen ganz und gar selbst konstruierenden Künstler, bei dem die Bezeichnung Gotiker ebensowenig umfaßt, wie etwa bei Maillol das Attribut „griechisch". Der Archaismus der Buchillustrationen Minnes, der das Primitive selbst in dem Prinzip der Technik suchte, tritt vollkommen zurück. Die Konvenienz in viel weiterem Sinne kann man vielleicht gotisch nennen, die Verdeckung der Körper durch die langen schleifenden Falten, die später bei den „drei heiligen Frauen", wahren gotischen Holzschnitzereien, noch weiter getrieben wird, die Schräge der ganzen Gruppe. Schon in dieser Zeichnung steckt der Umrißkünstler ganz und gar. Wenn man von den

hervortretenden flatternden Haaren der Mutter absieht, die sehr wohl zu entbehren wären, ist die ganze Komposition nur Umriß, von einer Plastik, die nur der Hand gelingt, die gewohnt ist, den Meißel zu führen. Man wird in der Erinnerung diese Gruppe immer nur in Stein vor sich sehen, nie als Zeichnung. — Diesem Umriß ist das Individuelle, das man an modernen Zeichnungen sucht, willig geopfert. Aber wie eine ungeheure Welle strömt das Bild auf die Seele ein und flutet alles in sie hinein, was keine Feder beschreiben könnte, all die Pracht des Elends, die in den drei Wesen groß ist, all das Glutenreiche, Finstere ihrer Not.

Und doch bleibt die Hand, die das Blatt hält, gelassen; die Empfängnis zieht sich nicht zusammen, um den Effekt auf ein einzelnes zu bringen, das die Eigenart erkennt; man dehnt sich davor ins Weite, man möchte das Blatt immer ferner von sich halten, nicht weil es seine materiellen Elemente fordern — es ist keine Teilung, kein Impressionismus dabei —, sondern um die Seele in größeren Oberflächen dem Eindruck darzubieten.

Als Minne vor vielen Jahren Rodin Photographien seiner Sachen zeigte, wunderte sich der Meister, wie ein junger Mensch schon so viele große Skulpturen ausgeführt haben könnte, und war nicht wenig erstaunt, als Minne ihm gestand, daß diese Sachen in Wirklichkeit alle in kleinen Verhältnissen gemacht seien.

Bei Rodin ist es umgekehrt, man möchte seine Dinge immer klein haben, um sie in die Hand zu nehmen; man will sie leicht handhaben können, um bequemer in alle Winkel ihrer Reize einzudringen. Das Zentrum, das bei ihm anzieht, steckt in den Falten, und es ist nicht allein, jede Seite gibt ein neues.

Minnes Plastik fehlt das Zentrum. Sie zieht überhaupt nicht an; der Blick, den Rodin unwiderstehlich bannt, prallt von ihr ab; ja, fast scheint es, als sei sie gemacht, um die Blicke von sich abgleiten zu lassen. Nicht, weil sie physisch abstoßen will — Minne ist nicht häßlich, Rodin wirkt mit viel Häßlicherem —, sondern weil sie damit, mit diesem Von-sich-abgleiten-lassen auf ein anderes Blickfeld zielt. Sie wirkt wie eine leise gespannte Feder, die den Blick in den Raum schnellt. Rodin schwebt vor, die Atmosphäre mit seiner Plastik zu verbinden, seine Gestalten in den Raum fließen zu lassen. Minne scheidet sie so scharf wie möglich und macht aus dem natürlichen, unüberbrückbaren Unterschied zwischen Stein und Luft ein Mittel; er will nicht das Feste in das Flüssige verwandeln, sondern es so gestalten, daß der Kontrast dem Raum dient. Der Zweck gilt also ebenso sehr dem, was außerhalb des Werkes bleibt, als dem Werke selbst. Er folgt dem Instinkt der alten, religiösen Kunst, die den Blick vom Bild auf ein höheres Universum wies, auf den Raum, die Kirche, das All, die Gottheit.

Ohne diesen Raum, ohne den Wiederhall dieses Ausdrucks finden wir in seiner Plastik natürlich zunächst eine Armut. Die anderen Bildhauer, egoistischer als Minne, suchen ihr Werk so auszustatten, daß man den Raum vergißt, und schließlich glaubt, die Welt sei nur der Kunst wegen da. Da sie nicht durch die Welt da sind, da sie in nichts von ihr unterstützt werden, nur das Bild der Welt haben, sich nicht an ihrem Organismus beteiligt fühlen, rächen sie sich und machen sich eine eigene. Der Reichtum ihrer Werke ist also relativ; unbeschränkt für sie selbst,

aber im selben Maße beschränkt für das Übrige. Ja, läge es an ihnen, wäre nicht wie ein halb abgestorbenes Organ noch die Erinnerung an die Geschichte ihrer Vorfahren lebendig, der sie instinktiv und, wie wir sahen, heute bereits ohne die Möglichkeit, sich von ihrem Instinkt deutliche Rechenschaft zu geben, folgen, so würden sie eine Kunst machen, zu machen versuchen, die nur noch mit sich selbst rechnet. Der Raum wird für sie ein unendliches Fluidum von Licht, Luft u. s. w., eine vage Substanz, wie die Elektrizität oder die Wärme, deren sich der Mensch bedient, die nur in ihren Wirkungen gesehen wird, nicht als geschlossene Vorstellung erscheint.

Minne wirkt um so ärmer, als er von Rodin herkommt, dem Reichsten, einem wahren Sammler aller Reize, dem Genie, dessen Geschmack fast seiner Gestaltungskraft gleicht, stark genug, um bis aufs äußerste den Verlust des Gesetzes unter der Gewalt seiner Empfindung zu verbergen. Minne ist nicht genial; seine Form ist nicht nur ärmer durch ihren Organismus, er macht auch nicht das Maximum aus ihr, sein Erfindungstalent ist ein winziges Rinnsal im Vergleich zu dem Strome von Schöpfung des Meisters der Porte de l'Enfer. Die Zeit, die einen Rodin erstehen lassen konnte, vermochte nicht gleichzeitig den Gegensatz ebenso mächtig zu bilden, eine Kunst, von der wir bis heute nur fühlen, daß sie notwendig wird, ohne ihr aus unseren Instinkten auch nur den Bruchteil der Nahrung zu geben, die Rodin zugute kam. — Trotzdem taugt diese Armut zu mancherlei. Es gibt wenig Denkmäler unserer Zeit von gleicher Würde wie die beiden Männer des erwähnten, nicht ausgeführten Volderschen Monumentes. Die Gruppe sollte ein aktuelles Thema, die Selbsthilfe des modernen Arbeiters, verherrlichen, es galt dem Gründer des Parti ouvrier Brüssels. Was war da nicht alles für einen Anekdotenmacher der älteren Schule zu machen, um den Streik recht drastisch zu geben. Meunier wiederum hätte einen schönen Vorwurf für eine Gruppe von Puddlern gefunden ohne engere Betonung der Bestimmung, wie das seine Art ist. Rodin wäre die höchste Auffassung gelungen. Der Gedanke, der Minne kam, hätte auch vielleicht dem Balzac-Bildner gedient. Er zeigt zwei nackte Männer auf einem kaum angedeuteten schwankenden Schiff, die sich gegenseitig stützen, indem sie sich an den Armen halten. — Das Symbol ist sehr schön und so weit wie möglich gewählt. Nichts von enger Aktualität, nichts von äußerlicher Dramatik. — Auch Rodin hätte sicher, wie Minne, das Greifen der Hände — das einzige äußerliche Aktivitätsmoment — nicht deutlicher gemacht, zum Ärger des Philisters, den alle Schönheit, die sonst dabei sein mag, nie verwinden läßt, daß sich die beiden ja gar nicht richtig stützen, da die Hände nicht greifen, sondern aufliegen. Rodin hätte den Vorwurf nach innen gebracht und ihm eine in sich ausdrucksvolle Form gesucht, so stark individualisiert wie möglich, zwei Bourgeois de Calais, ebenso zerrissen wie der Hugo oder der Balzac; ungeheure Glieder, ungeheure Bewegungen, die weniger das äußerliche Greifen, aber um so stärker das innere ausdrücken, Mischungen von Empfindungen vielerlei Art in einer Form, die sozusagen offen bleibt, um uns aufzunehmen, um unsere Empfindungen mit den seinen zu verbinden.

Minne schließt die Form; sie ist nach allen Seiten wohl verwahrt. Er wirft die Rodinsche Wirkungsart nicht um, setzt nicht der Naturnähe des großen Meisters ein fremdes Stilisieren entgegen, aber gibt dem wundervollen Mittel Rodins den Zweck, indem er den Wirkungen aus solchen Siegen über die Materie gleiche Richtungen verleiht und sorgt, daß sie ineinander zur gemeinsamen Handlung, nicht auseinander laufen. Die Mathematik, die Rodin immer nur ahnt, gegen die sich seine Natur wehrt, drängt hier auf Bildung einer Formel. Diese kann nur durch Symmetrie entstehen. Minne nimmt sozusagen die eine Hälfte der Rodinschen Kunst und bildet die andere kongruent dazu. Das beschränkt ihn nicht nur auf einen Teil des Reichtums des anderen, er ist auch noch genötigt, seine erste Hälfte so zu gestalten, daß sie sich durch Verdoppelung wirklich schließt; er muß die Mannigfaltigkeit, die bei Rodin die Materie mit unerschöpflichen Reizen nach allen Richtungen durchzieht, vereinfachen, um begrenzte Teile zu finden. Sein Blick sucht nach den Grundlinien des Körpers, die den Typ ergeben können. Von dem kleinen Petit Blessé angefangen bis zur Brunnenfigur hat er an diesem Schema geschaffen. Meuniers Typ ist ein Profil, dessen Verwendbarkeit von vornherein beschränkt ist. Minnes Typ ist die weiteste Abstraktion, sein Körper trägt nicht mehr das gefällige, substantielle Kostüm, es sind fast immer nackte Menschen. Wo sie bekleidet sind, verschwindet der Körper, das Kleid wird der Körper, eine organische Sache; keine Hülle, die nur wegen des darunter sitzenden Leibes da ist. Die beiden auf dem Schiff sind nackt, zwei ungefähr identische Figuren, die, von welcher Seite man sie auch sieht, den Komplex der Glieder in deutlichster Übersichtlichkeit darbieten. Diese Gleichheit der Elemente, mit denen Minne arbeitet, gab dem Publikum den schlimmsten Stein des Anstoßes. Es hätte sich schon damit zufrieden geben können, daß die Ähnlichkeit dieser würdigen Physiognomien dem Symbol der Genossenschaft, das hier dargestellt werden sollte, trefflich zu statten kam. Es fand nichts Besseres zu tun, als auch dieses Denkmal, das in der winzigen Skizze groß war, wie eine japanische Maske zu betrachten, an der die Entdeckung immer neuer Geheimnisse kindliche Freude bereitet. Das Urteil war durchgehend: der Künstler hätte nicht merken lassen dürfen, daß er wiederholte, er hätte seine Unfähigkeit, zwei Menschen zu machen, verstecken und wenigstens so tun müssen, als ob er es auch zu zweien brächte.

All diese Weisheit verdoppelte ihrer Rede Gewalt, als Minne das Modell des Brunnens unternahm, das Rund mit den fünf aus einer Form gegossenen Gestalten. Es wirkte wie eine öffentliche Schande, die Prostitution der Impotenz. Ich habe auf der Ausstellung in Brüssel verständige Leute ernsthaft die einzelnen Figuren, eine nach der anderen, inspizieren gesehen auf der Suche nach einem kleinen, sei es auch kaum merklichen Zeichen der Individualisierung. Der Humor wollte, daß es nicht an glücklichen Findern fehlte, die nachher schworen, es wären wirklich fünf verschiedene Originale, und damit die Tatsache bewiesen, daß Minne gar nicht nötig hatte, mehr als das eine zu machen.

Wenn nur dieses eine ihnen nicht schon zu viel gewesen wäre! Das Publikum wurde schon mit einzelnen Figuren Minnes nicht fertig; sein Reliquienträger

empörte die Menschen durch die Ewigkeit seiner Geste. Der eine frug nach der Bedeutung, was die Hände eigentlich trügen; der andere vermochte sich das eng Angeschmiegte der Arme nicht vorzustellen oder wunderte sich über die Beckenbildung oder konstatierte entsetzt, daß der Körper nach vorn fallen müsse.

War es nicht gerade dieses Entsetzen, das Minne mit dem Ausbau seiner Kunst zu mildern versuchte? Nichts Verständlicheres als der Schreck über das Kunstwerk. Die Idee, daß ein Mensch uns eine Genialität vor die Augen stellt, hat alle Momente des äußersten Grausens. Nicht nur für den Philister; gerade dem denkenden und empfindsamen Menschen, dem bewußt wird, daß hier ein anderer seine Seele, etwas Ungreifbares in eine Form, die an natürliche Formen erinnert, hineinzutun vermag, so daß es uns deutlich wird, erscheint diese Realisierung des Ideellen wie etwas Umstürzendes, vor dem man entfliehen möchte. So wirkt alles Anormale, und seitdem die Welt besteht, gibt es nur ein Mittel, das Anormale normal zu machen; das Mittel, das selbst den Mord um seine Schrecken bringt: die Wiederholung. Sie war dem tief Organischen der frühen Kunst selbstverständlich, glättete das Grausige der Götzenbilder und machte den dunklen Zauber wesenloser Zeichen natürlich; sie war das Symbol der Kulturen, in denen das einzelne nicht zählte. Es entspricht der unseren, daß ein einzelner kraft der Erkenntnis des Gesetzes, dessen Logik sich ihm aufdrängt, den Haufen von Argumenten, den Jahrtausende dieser elementaren Einsicht entgegengebaut haben, zur Seite räumt und mit der Harmlosigkeit, die seiner Kraft eigentümlich ist, den längst verlassenen Uranfang als Novum hinsetzt. Wieder einmal zieht das Vergangene aus unserer schnellen Wechselfähigkeit, die in unserer Zeit gewöhnlich nur der Auflösung diente, Vorteile. Der Wechsel nimmt schließlich auch dieses Neue, dieses Älteste an, das zur tiefsten Notwendigkeit geworden war.

Es ist das kein ganz persönliches Verdienst Minnes. Bekanntlich war er nicht der Erfinder dieser Reaktion; sie hat überhaupt keinen Erfinder, da sie Gesetz ist, das längst vor unseren Zeiten da war. Sie folgte wie der Regen auf die Sonne, wie die Frucht aus der Saat. Es war nicht der eine allein, der auf irgend einem Fleck sie neu entdeckte; überall strebte sie hervor, in mannigfaltiger Weise, mit vielveränderlichem Glück. Nur, überall vor oder nach Minne oder gleichzeitig mit ihm stellte sich die eine Erscheiunng in den Gegensatz zu vielen anderen. Kaum irgendwo war der Kontrast so stark, so merkwürdig, aber auch so vielversprechend, als in dem Kreise Minnes, des Rodin Verwandten. Denn dieser kleine Belgier hatte den Ehrgeiz, sich nicht mit der Formel allein zu begnügen. Schon vor ihm hatten viele andere dem Realismus, dem grandiosen Irrtum voll wunderbarer Fruchtbarkeit, die Stilforderung, die nichts beweist, wenn sie nichts bringt, entgegengestellt. Minne, einer der Besten, zeigt, daß die Erkenntnis nicht den Bronn zu schließen braucht, aus dem unsere frühere Kraft floß, dass es gelingen konnte, das Neue zu bringen, ohne das Alte zu zerstören, daß es sich nicht um einen Kampf gegen das Alte handeln durfte, sondern nur um die Ordnung der überlieferten Schätze. Es war ihm kaum gegeben, einen Bruchteil Rodins zu verwerten; aber er hat nichts gewirkt, was Rodin bedauern lassen könnte, solche Nachfolger zu finden.

Der Brunnen scheint Minnes glücklichste Schöpfung, die Figur ist ideal geraten, um diese Kette im Rund zu bilden, obwohl sie merkwürdigerweise ursprünglich nicht für diese Verwendung bestimmt war[1]. Was sich daran aussetzen läßt, ist, wie man leicht begreifen wird, derselbe Mangel, den wir bei Maillol fanden. Minne wirkt nicht immer gotisch genug. Der Stil bezwingt nicht alle Einzelheiten. Der rhythmische Fluß sollte das Detaillierte gewisser Teile, z. B. der Ohren, Finger, Zehen, überwinden, um die Masse noch gedrungener zu machen. Nur so kann wiederum das wirkliche Gotische besiegt werden, indem neue Hände das Gesetz der Alten auf neue Weise erfüllen. — Die letzten Arbeiten Minnes lassen diese Entwicklung hoffen. Die bedeutendste ist wohl das Rodenbach-Denkmal in Gent, das uns einen herrlichen Umriß geschenkt hat. In zwei wundervollen Linien, von denen die eine steil abfällt, die andere sanft im weiten Bogen emporsteigt, wächst die langgestreckte, in stiller Trauer ruhende Gestalt aus dem Boden heraus, mit der Majestät und der Lieblichkeit eines Berges unserer nordischen Zone. Ein poetischer Gedanke hat die abgebrochene Hand an das Gesicht gelehnt. Sie wäre zu entbehren gewesen, man wundert sich über dieses Stückwerk an einer vollendeten Harmonie. Es ist der Rest der fragmentarischen Kunst, und die Verbindung dieses Stücks mit der ruhigen Abgeschlossenheit der Gestalt wirkt wie eine Symbolisierung der neuen Kunst, die aus der abgebrochenen Hand der alten ihr Leben trinkt.

* * *

Minne ist auch heute noch isoliert, sobald man nicht das Unrecht begeht, ihn mit der Masse der Geschickten zu vermischen, die uns heute gotisch kommen, indem sie an den alten Kringel einen neuen hängen, d. h. den übernommenen Stil stilisieren. Sattler bei uns, Doudelet in Belgien, Der Kinderen u. a. in Holland, unzählige Engländer und Amerikaner vollbrachten diese voreilige Tat, die vorzog, wo einmal ein Schema gesucht werden sollte, eins zu nehmen, das ihnen bequem zur Hand lag und nur ein wenig zurecht gemacht werden mußte. Sie nahmen nicht das Gesetz, sondern eine Form, in der es eine längst vergangene Zeit besessen hatte, und vollbrachten damit gerade das, was ernstere Leute wie Minne zu vermeiden gedachten: die Verneinung der Gegenwart. Ihre Kunst reichte daher nur schlecht und recht für die Aufgaben, denen die Vorbilder in dem entlehnten Fall dienten. Wir werden darauf später zurückkommen. Wo sie sich von diesem eng umgrenzten Gebiet entfernten, mußte natürlich der Mangel eigener Bauart das Gebäude gefährden.

Minne hat mit diesen Dingen ebensowenig gemein, wie etwa Maillol in Frankreich mit irgend einer Mode zu tun hat. Beide fühlen sich als Kinder der Gegenwart, tief durchdrungen von ihrer Rasse, von allem Schönen, das sie bringt,

[1] Graf Kessler meint, dass die Figur ursprünglich für das Grabdenkmal Volders bestimmt war. Zwei solcher Figuren sollten einander gegenübergestellt werden. S. Seite 541 Fußnote.

aber positiver in ihrem naiven Glücksgefühl, als ihre Vorgänger und durch diese beneidenswerte Einfalt zu Organisationen geeignet. Sie unterscheiden sich weniger in künstlerischer, als in moralischer Beziehung von ihren Vätern Rodin und Gauguin [1], den schönen Opfern einer Epoche, deren gewaltiges Schicksal den weiten Weg menschlicher Anstrengung von den Anfängen bis zum heutigen Tag gewiesen hat. Die beiden Jungen sahen dieses Schicksal nicht wie ein Werk, sondern als einen unerhörten Kampf, in dem blitzweise die Trophäen zutage traten, um immer wieder im Rauche leidenschaftlichen Getümmels zu verschwinden. Einfacher, natürlicher, zufriedener als ihre Väter, tragen sie das Glück davon: sie wirken, ohne zu leiden.

Die Einfachheit ist also nicht lediglich Verzicht, sie hat positive Folgen. Rodin konnte das Ungeheuerliche gelingen, die Gotik und das Griechentum zu verschmelzen, wobei er das Einzelne deutlicher sehen ließ, als je die Bildhauer der französischen Kathedralen. Nur blieb diese Verschmelzung ein artistisches Experiment von glänzender, aber räumlich beschränkter Wirkung. Sollte die Kunst wieder in das Weite dringen, so mußten die Teile sich sondern; um wieder als Klangrohr der Rasse zu dienen, mußte die Sprache der Kunst rein werden. Und so stellen die beiden ersten Bildhauer, die zum Bewußtsein der fundamentalen Gesetze der Plastik gelangen, wieder ganz reine Rassen dar: Minne, der echte Vlame, dem die Gotik natürlich ist; Maillol, der reine Lateiner, dem das Griechische im Blute liegt.

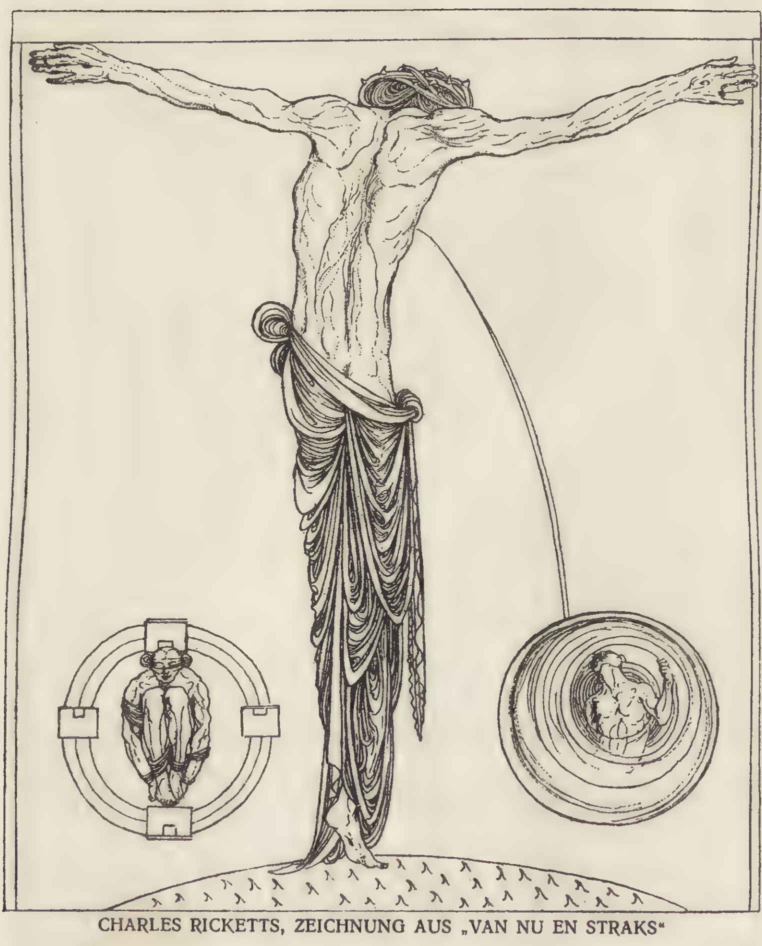
Dieses Vlämische in Minne ist das was seiner Gotik die Sonderheit gibt, das Lateinische in Maillol gibt diesem das Individuelle seines neu zu gestaltenden Griechentums. Nicht ihr Stil, die Rasse in ihrem Stil ist bedeutend. Oder, wenn wir es auf ein weiteres Gebiet übertragen: nicht nur ihre Abstraktion, sondern wie sie zu ihr gelangen, gibt ihren Wert. Dadurch unterscheiden sie sich von allen, die ein kurzsichtiger Blick ihnen gleichstellen könnte, es macht das Bleibende in ihnen aus. Und abgesehen davon, daß sie, soweit wir sehen können, auch den Nachkommenden Freude bereiten werden, unschätzbar ist das Beispiel beider in diesem Augenblick, wo der Nimbus um die abstrakte Kunst zu vergehen scheint, Künstler scharenweise zu Handwerkern werden, und naive Zweifel an dem Wert des für sich allein bestehenden Kunstwerkes, das keinem anderen Zweck als seiner Schönheit dient, die Vergangenheit zu leugnen beginnen. Hier wächst ihr Wert über ihre konkrete Bedeutung hinaus. Der Beweis, den sie liefern, ist heute wertvoller als alles was wir ihnen bisher verdanken. Wir wissen durch sie von dem Mittel, unsere Sehnsucht nach grossen Harmonien zu stillen und nichts Unentbehrliches unserer Vorfahren zu verleugnen. So deutlich sie beide ihre Kunst zur Einheit richten und ihr die Organe zur Anknüpfung an andere Raummittel geben, gleichzeitig erhalten sie dem Werke bis aufs äußerste die selbständige Gültigkeit, das Vielbedeutende. Die Geschichte, die wir zu betrachten haben, dreht sich, soweit sie von der Kunst handelt, immer um dieses Problem, das stets ein Aufgeben ge-

[1] Mir ist die geringe Legitimität dieser Vaterschaft natürlich nicht unbekannt, und daß man fast mit demselben Recht in Rodin den Vater Maillols sehen könnte. Das kommt hier aber nicht in Betracht.

wisser Eigenschaften der überlieferten Kunst mit sich bringt, aber nur dann zu unserer Beglückung gelöst wird, wenn gleichzeitig die edelsten Eigenschaften dieser Überlieferung erhalten bleiben. Aus solcher Wahl ging wohl auch die Kunst unserer Väter hervor; aber dem Motiv, das bei ihnen reiner Persönlichkeitsinstinkt war, tritt hier ein neues hinzu, das dem Eigenwillen entrückt ist; etwas Anorganisches im Vergleich zu dem Organischen ihrer Persönlichkeitslehre, ein unpersönliches Gesetz, das von ihrer Anschauung herbe Opfer verlangt. Das Opfer ist umso wertvoller, je sparsamer es ist; der Wert der Persönlichkeiten richtet sich nach dem Ehrgeiz und der Fähigkeit, sich mit den beiden sich widerstrebenden Momenten glücklich abzufinden. Wir sahen schon bei der Betrachtung der Komposition in Frankreich und Deutschland bedeutende Künstler in mehr oder weniger starker Bewußtheit vor diesem Problem und rechneten sie nur aus äußerlichen Gründen zu einem Abschnitt, der in den engen Verhältnissen beschränkter Darstellung als abgeschlossen erscheint, in Wirklichkeit ein ewiges Kapitel darstellt. Wir sahen manche dieser Künstler in leidenschaftlichem Kampf nach einem Ausweg ringen, der umso enger wird, je grösser die Werte sind, die nach ihm streben. Wir haben ein Gefühl dafür bekommen, daß dieser Kampf für uns nicht nach den festen Normen allein als entschieden gelten darf, die unser Verstand voreilig bildet, sondern daß auch wir selbst in die Betrachtung dieselben Wahlelemente zur Erhaltung des Besten mitzubringen haben, die wir an den Kämpfern bewundern. „Die Vorzüge des hohen Stils liegen nicht an der Oberfläche," sagte Reynolds, „sondern sie ruhen tief im innersten Grunde." — Der leichte Stolz, der sich heute schon als Sieger gebärdet, hat vielleicht nie gekämpft; der Kämpfer, dem das letzte Siegen nie gelingt, bringt uns vielleicht das Beste.



GEORGE MINNE: ILLUSTRATION ZU MAETERLINCKS „SCHWESTER BEATRIX“
AUS DER „INSEL“



CHARLES RICKETTS, ZEICHNUNG AUS „VAN NU EN STRAKS“

DIE REAKTION ENGLANDS

MALEREI UND PLASTIK

ENGLISCHE MALEREI

Dem Schreiber ist nicht unbewußt, sich mit dem vorhergehenden Kapitel einer gewissen historischen Untreue schuldig gemacht zu haben. Es lag ihm daran, Minne und Maillol so eindringlich wie möglich von dem folgenden abzusondern und die Zusammenhänge, die diese beiden mit der eigensten Kunst unserer Zeit verbinden, außer Zweifel zu setzen. Diese Voranstellung gilt weniger dem Werk geringen Umfangs, das wir heute von Minne und Maillol besitzen, als dem lebendigen Instinkt, der sie hervorbrachte, den Hoffnungen, die sie in uns nähren, dem Weg, den sie eingeschlagen haben. Neben diesem einsamen Weg läuft die breite Heerstraße der wohlbekannten Geschichte, die in England begann. Man hat beinahe eine Renaissance darin gesehen, es wäre die vierte in der Reihe, die das glänzende Zeitalter des Augustus begann. Aber wenn es schon schwer fällt, dem Empire Davids diese wiedergebärende Kraft zuzusprechen, die vier Jahrhunderte vorher eine neue Welt aus der alten entstehen ließ, unvergleichlich ärmlicher noch läßt sich diese letzte Epoche an, die Blake einleitet. Charakteristisch an ihr ist der Versuch einer unabhängigen, lediglich auf Malerei beschränkten Kunst, stilbildend zu wirken. Noch das Empire war einem großen Zweck gefolgt und relativ notwendig gewesen, es begleitete eine Epoche, in der die Masse nach einem neuen Pathos rang, aber identifizierte sich dergestalt mit dem Geschick der großen Veranlassung, die sie hervorrief, dass, als das Empire vorschnell scheiterte, die Schöpfung dasselbe Ende erreichte. Schon hier hatte sich die Masse um einen Menschen geschart; aber das Anormale dieser Vereinzelung wurde von einer Persönlichkeit getragen, die Napoleon hieß und Herrscher der Welt war. Es blieb nur noch übrig, dasselbe Experiment ohne einen Napoleon zu wiederholen und der Kunst, dieser aller lebendigen Beziehungen mit dem Leben baren Aeußerung Einzelner, den Ersatz aller früheren, zur Stilbildung berufenen Kräfte zu überlassen.

Man sieht eigentlich nicht recht ein, warum Blake eine andere Bedeutung gebührt als Raphael Mengs oder dessen Nachfolgern, warum dieser höchst sonderliche Nimbus nicht gerade so gut seinem Landsmann Flaxman zugute kommt oder irgend einem der vielen Klassizisten der Zeit. Einige Umrisse Flaxmans zu

Dante scheinen mir unvergleichlich wertvoller, als alle Blakeschen Illustrationen. Flaxman machte eine recht dünne Kunst, wenig geeignet, was wir heute sehen wollen, zu erfüllen, aber es ist überhaupt Kunst, eine klar bewußte Formensprache. Sie fließt wie ein kleiner, sauber gebetteter Bach mit kristallhellen Wellen. Blakes Geschichten wirken wie übles, schmutziges Moor daneben, höchst geheimnisvoll, tief — alles ist ja geheimnisvoll und tief, dessen Maß man nicht erkennt — aber pestilenzartig unappetitlich. Die Generation vor hundert Jahren, die den Alten nachschlich, wirkt auf die heutige kaum noch abstoßend. Die Harmlosigkeit, mit der man die marmorne Größe der Alten handlicher machte, die Verwandlung des Marmors in Porzellan, die manche Bilder der Zeit malen, all die verehrungsvolle Hilflosigkeit dem großen Maß der Antike gegenüber rührt uns, nachdem wir verlernt haben, uns darüber zu ärgern. Die besten haben wenigstens ein System in ihrem Unvermögen; das Diminutiv nach den großen Vorbildern mangelt nicht immer des Reizes, es ist eine gesetzmäßige Reduktion, keine Willkür. Blake dagegen wirkt krankhaft. Seine Illustrationen sehen wie obszöne Fieberphantasien eines Zwerges aus, der sich an michelangelesken Gestalten erregt. Es sind formlose Dinge. Dergleichen gibt immer viel zu raten auf, sobald sich Leute finden, die darauf achten, und schwache Zeiten sind voll von solchen Erscheinungen. Wenn heute in einer Dachkammer Whitechapels oder in einem Feudalklub des Westens solche Leute ans Licht gezogen würden, hätte der Fall nichts besonderes; aber damals, in dem ruhmreichsten Jahrhundert Englands, dem einzigen seiner Kunstgeschichte, in dem Hogarth und Gainsborough wirkten, wird dieser Blake und was sich an ihn knüpfte, zu einem dunklen, wenig erfreulichen Rätsel.

England hatte gerade den mächtigsten Impuls zur Malerei des Kontinets gegeben, es hatte Constable und Turner hervorgebracht, die beiden Erzväter der modernen Kunst, als dieser unklare Geisterseher, zwanzig Jahre vor den beiden anderen geboren, die englische Kunst zu Tode phantasierte.

Die Reaktion der Präraphaeliten richtete sich scheinbar gegen die namenlosen Klassizisten der Royal Academy, deren Banalität man als pseudo-malerisch empfand. Man beschloß, diese Afterqualität auszurotten, und warf bei dieser Gelegenheit auch das Malerische selbst über Bord. In dem gegenstandlosen Ärger über die öden Draperien der Offiziellen verlernte man die Flammensprache Turners, und die Reaktion traf nicht die vor allen Angriffen der Ernsthaften gefeiten Akademiker, sondern die beste Tradition des Landes, den eigentlichen Lebensnerv englischer Malerei, den Constable geweckt hatte. Auch die Berufung auf Hogarth war von einiger Ironie getrübt. Als man sich 1858 zu dem berühmten Klub von Piccadilly zusammentat, der den Namen des Malers des Crevettenmädchens trug, war der Sinn für das Beste Hogarths aus den Gemütern verschwunden.

Man hat in dem Realismus der Millais, Holman Hunt und Ford Madox Brown ein Gegenstück zu Courbet gesehen und erweist damit dem Franzosen keine Ehre. Die Kunst, die in den Steinklopfern spricht, hat mit dem berühmten „Werk" von Brown gerade noch den Namen gemein. Courbet war ein großer Gestalter; man hat ihm verübelt, daß er sich auf langweilige Dinge warf, ohne sie von Banali-

täten zu säubern. Diese Dinge stehen gewaltig vor uns, und man möchte heute nichts von ihnen entbehren, auch nicht das Banale, ja man weiß heute nicht mehr, was eigentlich das Banale daran war. Eine Raumkunst spricht darin, die Seele dehnt sich gewaltig bei der Betrachtung, und nicht die Realität dieses oder jenes als häßlich verschrieenen Details dringt ins Bewußtsein, sondern die Realität des Effektes dieser Summe von Kräften, ihre Harmonie. — Der Malerei der Engländer fehlt diese Realität. Sie steht nicht im Raume, sondern klebt an der Oberfläche wie ein willkürlicher Querschnitt, der dem Auge zumutet, ein Tiefenmaß abzulesen. Die Erscheinungen treten ungeordnet vor das Auge; es sind nur Details, ohne die höhere sinnverleihende Bestimmung. Diesen Mangel an innerem Sinn vermag die Ausstattung mit gegenständlichen Merkwürdigkeiten nicht zu verdecken. Das „Werk" mit seinen hundert symbolischen Spielereien wirkt wie eine Sammlung von Hieroglyphen, und das Auge quält sich um das Verständnis. Wo sich Brown und Holman Hunt menschlicher gebärden, werden sie sentimental bis zur Abgeschmacktheit. Hunts „Christus mit der Laterne" ist die gemalte englische Sonntagsruhe, langweilig in des Wortes unbegrenzter Bedeutung. Ihre Dramatik wirkt mit bösen Theatereffekten. Browns Gemälde Lears Fluch spielt auf einer Provinzbühne, und vor seiner Liebesszene aus Romeo und Julia denkt man sehnsüchtig an unseres braven Viktor Müllers Bild des gleichen Vorgangs in München, das bei aller Schwäche unendlich mehr Wärme und Gestalt verrät.

Um die Dinge interessanter zu machen, kleidete man sie in das Kleid der Zeit, in der Melozzo da Forli seine Fresken malte. Unter diesem Kostüm ging das letzte intime, heimatliche Wesen verloren. Englisch blieb nur die ungeheuerliche Dreistigkeit, dieses Gebaren mit Raffael in irgend eine Beziehung zu bringen und mit dieser Komödie die ästhetische Schätzung zu illustrieren, die den Urbinaten tiefer hing.

Es war ein Geniestreich. Ein paar Menschen einigen Wahlvermögens entdecken eines Tages die unwiderlegbare Wahrheit, daß man in Florenz auch vor der römischen Glanzzeit zu malen verstanden habe. Eine nicht eben neue Wahrheit. Wackenroder und Friedrich Schlegel hatten sie ein halbes Jahrhundert vorher nicht weniger energisch erwiesen und die ersten Präraphaeliten, unsere Nazarener, waren vor Begeisterung darüber ins Kloster gegangen. Auch Goethe, so gering er von der Gefühlsästhetik dachte, verehrte nichtsdestoweniger die alten Anreger und schrieb 1823 seinen Mantegna. Der erste Franzose, der die Primitiven schätzte, war Ingres, wenn man nicht etwa Heinse glauben soll, der im Ardinghello von Poussin den Ausspruch berichtet, Raffael sei ein Esel gewesen. Ingres kopierte 1806 die Fresken Giottos und kaufte sich kleine Fra Angelicos. Ungefähr gleichzeitig, oder noch früher, begann der Chevalier Artand de Monthor seine berühmte Sammlung der Quattrocentisten [1]. In Berlin kamen in den zwanziger Jahren unter Waagen die Primitiven der Sollyschen Sammlung in das Museum. Der erste Engländer, der die Zeit vor Raffael bedachte, war, wenn man

[1]) Monthor war Konsul Frankreichs in Italien. Die erste Auflage des Katalogs seiner Sammlung (Peintres primitifs, Collection de tableaux rapportés de l'Italie) erschien 1808.

von Karl I, dem Besitzer der Mantegna-Cartons absieht, der erste Präsident der von den Präraphaeliten gehaßten Akademie, Reynolds, der schon 1750 in Italien die Maler vor Raffael denen nach Raffael vorzog.

War die Entdeckung nicht neu, so war der Moment um so geeigneter, sie im größeren Umfange zu popularisieren. Die Präraphaeliten belegten ihre Überzeugung damit, daß sie, so gut es ihnen gegeben war, wie die Neuentdeckten zu malen versuchten, und das Publikum ward von diesem Zeichen der Zärtlichkeit so gerührt, daß es nicht nur die kunstkritische Behauptung dankbar annahm, sondern auch die Demonstration. Ja, der Beweis ging ihm über das Bewiesene. Die Leute, die das dankbare England am schnellsten an den Frühflorentinern erkannte, hießen Madox Brown, Holman Hunt usw. Es ist nicht sicher, ob der Witz von der Londoner Lady, die sich bei einem Mitglied der Brotherhood nach dem Befinden des Mister Botticelli erkundigte, auf einer wirklichen Begebenheit beruht; jedenfalls ist er glänzend erfunden. Ruskins Entdeckungsreisen in Italien haben der Betrachtung des Schönen schätzbare Vorteile gebracht. Die Reaktion gegen Raffael war notwendig, um den heutigen das richtige Maß zu geben. Auf die Unterschätzung der vergangenen Generation folgte eine ruhigere Beurteilung, die neben der Begeisterung für die Schöpfer der italienischen Malerei genug Bewunderung für diesen genialen Sammler ihrer Reize behält und die Größe einer Zeit begreift, die neben der unnahbaren Zeusfigur Michelangelos die Lieblichkeit des Urbinaten besaß. Fatal an dieser Umwertung des Ruskinkreises war das Dokumentieren; nicht ohne Humor, wenn man bei solchen Dingen zu Humor gestimmt ist, die Tatsache, daß die Engländer, wenn man überhaupt wagen will, sie in Beziehung zu ihren Vorbildern zu bringen, eher den vermeintlichen Schwächen Raffaels folgten, als den Tugenden seiner Vorgänger. Raffaels Grenzen lagen in seiner spielerischen Symbolisierung. Tritt man aus der Sixtinischen Kapelle, wo ein Riese mit enormen Einheiten die Welt schafft und durch die unendliche Spannkraft seines Ausdrucks selbst den Vorwurf der Schöpfungsgeschichte weit überflügelt, in die Stanzen, so bedarf es einer Glättung der soeben geweckten höchsten Ansprüche, um den Anstand dieser frohen Menschlichkeit zu genießen, das Ohr und den Sinn, der soeben die Sprache des Gottes vernahm, für die Darbietung der kleinen Episode geeignet zu machen. Dann mag in dem Choleriker der Ärger über die Neunmalweisen, die in diesen Episoden gerade die tiefsten Symbole erkennen, während sie bei Michelangelo von materiellen Dingen reden, von der Kunst seiner Verkürzungen, von der Kühnheit seiner Uebertreibung usw. wohl die Organe abstumpfen, die auf den leisen Druck Raffaelscher Grazie reagieren. Kommt man aus der kleinen Kapelle neben den Stanzen, wo Fra Angelico den heiligen Laurentius malte, so mag die Legende des greisen Mönches jugendlicher als das Werk des Jünglings erscheinen. Kommt man aus den Borgiazimmern mit der gleißenden Pracht Pinturicchios oder aus dem oberen Stockwerk, aus der Pinakothek, von dem Bilde mit Sixtus IV und seinen Nepoten, dessen mächtige Gebärdensprache die Freske in ein prächtiges Material zu wandeln scheint, ja man mag aus irgend einem Teil des wunderreichen Palastes kommen,

den die Zeit vor Raffael schmückte: immer wird der Stanzenmaler etwas verlieren.

Aber wenn einmal die Eindrücke der ewigen Stadt den einsamen Sucher niederdrücken, wenn das überanspruchte menschliche Aufnahmevermögen sich kläglich am Boden windet, geschlagen von dem Geist des Alten, den man um so weniger faßt, je zahlreicher seine Spuren werden, und den man als so groß erkennt, daß der Ehrgeiz treibt, das eigene Wohl und Wehe von der Erkenntnis seiner Art, von seinem Besitz abhängig zu machen; wenn man den Mut verliert, sich als Nachfolger dieser Kunst, dieser Geschichte, dieser Zeit zu achten, dann kann es geschehen, daß das Lächeln Raffaels dem Bedrückten Linderung bringt. Wie ein Ordner erscheint er dann neben all den schöpferischen Gewalten, ein Mensch, der kleiner war als die anderen und doch die Glückseligkeit hatte, ein Jüngling, dem nichts als sein Liebreiz gestattete, auf dem Parnaß mit den Größten anmutig zu wandeln. Die Oberflächlichkeit seiner Symbolik verwandelt sich zu siegreicher Subjektivität, zu dem unwiderstehlichen Wollen, jenseits der tiefen Gewalten zu treiben. Aus der Beschränktheit wird die Weisheit, die das Meer der Gestaltung nicht tiefer erregt, weil sie nicht das zarte Kräuseln der Wasser zerstören will, das nur dem Zephirhauch des Genius gelingt. In solchen Augenblicken erquickt nichts das Auge lieblicher, als das Bogenbild in der Stanza della Segnatura, wo ein Engelreigen die drei Tugenden der Stärke, der Mäßigkeit und der Klugheit verbindet, oder die Sibyllen in S. Maria della Pace, oder die Galathea in der Farnesina. Und von dem köstlichen Spiel dieser Rhythmen getragen, wird das Auge die ganze Poesie empfangen, die in der ersten Stanza den Brand im Borgo schmückt. — Es wird kaum wieder einer Zeit gegeben sein, solche Banalitäten zu vollbringen, die das Zurückgleiten von gewaltigeren Werten zu solchem Aufwand lieblicher Genüsse führen.

Die Auseinandersetzung des Sinnes, der von diesen Dingen voll ist, mit der Gegenwartskunst, ist eine Nervenfrage. Der Verzichtende, der abspringt, hat nicht die richtigen unter den Modernen gesehen oder es fehlt ihm dieselbe Klugheit beim Genießen, deren es auch bei dem Schritt von dem Quattrocento zu Raffael bedarf. Wohl aber verfeinert sich der Sinn bei diesen Sprüngen der Betrachtung, weil er sie ungern vollzieht; es bildet sich eine tiefgehende Abneigung, fast ein Haß gegen alle Kompromisse, die resultatlos bleiben. Man wird in dem Gedanken an die Alten weniger durch den Anblick eines Claude Monet, als eines Walter Crane verletzt. Nichts wirkt abstoßender, fast könnte man sagen unmoralisch, als das Plagiat mit diesen Dingen.

Gerade die Verkleidung, deren sich die Engländer bedienten, macht das Barbarentum deutlich. Der frühe Millais „Lorenzo und Isabella“, die florentinische Tischgesellschaft, die zurzeit als ein Hauptwerk der Schule gilt, wirkt unbehaglich bis zur Indezenz, weil man nicht weiß, ob hier ein Maskenscherz gemeint ist oder ob diese gespreizten Leute echte Florentiner und die merkwürdigen Beine des vordersten Herrn ein historischer Akt sein sollen. Man glaubt Millais nicht, und doch lebte er in unserer Zeit und mußte wissen, an was wir zu glauben vermögen.

Und diesen Alten, deren Geschichten längst verklungen sind, die nur für ihre Auftraggeber schufen, für Menschen mit heute kaum noch faßbaren Vorstellungen, diesen Leuten glaubt man, was immer sie gemacht haben. — Auch diese griffen zurück. Die Entlehnung ist deutlich. Man kann ohne Mühe Donatellos, ihres Größten, Ahnen im Museum von Neapel finden, an derselben Stelle, die heute den Pferdekopf Donatellos beherbergt, den Goethe für eine Antike nahm. Donatellos unsterblicher Nachfolger in der Plastik schämte sich nicht, die Abstammung noch deutlicher zu zeigen, und was wäre Michelangelo ohne diese von innen heraus sprechende Antike, die seine Schuld an Donatello mit tausendfältigem Echo vergilt. Nur drang die Verwandtschaft von innen heraus. Sie war nicht der Einfall eines Literaten, der seine Freunde zu einer Maskerade entbot, sondern die Vollstreckung eines allerhöchsten Willens. Sie trat ins Bewußtsein, als die Zeit mit allen Impulsen zur höchsten künstlerischen Pracht drängte, als die Ahnung von einer früheren künstlerischen Existenz dieser Rasse so unwiderstehlich geworden war, daß man begann, die Erde nach dem Marmor zu durchsuchen, ja daß man sich selbst die Vorbilder gemacht hätte, wenn sie nicht ausgegraben worden wären.

Wie konnte dieser Instinkt auf natürliche Weise in späten Tagen urplötzlich ein Volk beglücken, das nicht das geringste Verwandtschaftsgefühl mit diesen Alten teilte! für das die Marmorreste, die man dem fremden Boden entführt hatte, merkwürdige Kunstwerke waren, gut genug, ein Museum für sie zu bauen, nicht das persönliche Zeichen, das einst die Italiener darin gesehen hatten, denen aus dem zerbrochenem Heiligtum die beseeligende Bestätigung ruhmvollen Vorlebens sprach.

Krasse Verirrung der Triebe war das englische Präraphaelitentum, wie es sich vor den Italienern gebärdete. Zu lernen ist stets an allen Großen und wer möchte dem Südseeinsulaner verweigern, sich an den unseren zu erbauen. Was diesem erlaubt ist, durfte der Engländer schon lange. Aber diese Art der Erbauung, die mit den Händen betrachtet, ohne die Augen dafür zu haben, die nur plündert und nachher sich einredet, einer tiefen Seelenregung zu gehorchen, ist gemein. Die englischen Architekten der vorhergehenden Generation, die versucht hatten, das Griechentum in die Londoner Gebäude zu bringen, hatten sich allenfalls lächerlich gemacht, und doch ist der Geist, der in dem Bau der Bank von England spricht, respektabler als die schwache Gesinnung des Burne Jones-Kreises mit seiner Malerei ritterlicher Gebärden und geknickten Rückenmarks. Daß sich Whistler darüber ärgerte, kann ihm der ärgste Feind nicht verdenken. Es gab einen Poeten in der Brotherhood, der italienisches Blut in den Adern hatte: Dante Gabriel Rossetti. Ein weicher, gedankenreicher Mensch, voll innerlicher Schicksale, der ehrlichste Künstler dieser Romantik und so groß, als ein Italiener heute in der Erinnerung an die Vergangenheit und ohne die Gegenwart werden kann. Durchaus kein Genie, das Genie blüht nicht auf verlassener Stätte; kaum eine Form, Rossetti vermag selbst seine einfachsten Dinge nicht lebendig zu machen; aber eine unendlich gütige Erscheinung, die selbst

da, wo sie in wildem Gram verzweifelt, noch freundliche Töne der Sanftmut hervorbringt, Zeichen der Vornehmheit des Menschen, wenn nicht des Künstlers.

Freilich fehlte der Sanftmut dieses vornehmen Geistes all das Geistige seiner Vorbilder. Sein Astartenkopf wirkt im Vergleich zu dem göttlichen Gesichte Lionardos wie rohe Materialisierung; was sanft daran sein will, wird süßlich, das Lächeln hat nichts von dem göttlichen Liebreiz, das der Schöpfer der Joconda von den Lippen ägyptischer Königsstatuen ablas. Die Lippen der Geliebten Rossettis sind Schema, und ihr Reiz liegt wie der seiner unvergleichlich wertvolleren Sonnette mehr in einer seltsamen Verwendung des Schemas als in der sinnlichen Kraft der Kunst. Malerischer ist Watts, der Porträtist der Gruppe, ja der malerischste und vielleicht der geringste Künstler von allen. Er hat ein Material, wo die anderen nur Ideen vortragen, aber wie unbarmherzig häßlich ist diese Materie! man glaubt ein Gemenge unechter Stoffe vor sich zu haben. Es ist Farbe . . . .

Die Kunst all dieser Leute dreht sich immer nur um den Geist. Wenn darüber in England gesprochen wird, meint man, es handle sich um Musik, um etwas unendlich Immaterielles, das besonderer Organe bedarf, für das selbst das Auge zu roh ist, um alle Eigenheiten zu erfassen. Und steht man vor ihren Bildern, so will es scheinen, als fehle ihnen die geringste Fähigkeit, den Stoff zu etwas anderem zu gestalten, als er war, bevor sie ihn auf die Palette legten. Man fragt sich, ob sie überhaupt eine Palette haben, und zögert, sich danach zu erkundigen, um nicht als Idiot gebrandmarkt zu werden, der nach Dingen fragt, um die es sich gar nicht handelt.

Übrigens enthält die Geschichte der Präraphaeliten selbst die Antwort. Sie entspricht den Anfängen der Bewegung in Blake, der mit einigem Stolz seine Papiere Fresken nannte, und wird umso deutlicher, je näher sie der Gegenwart kommt. Burne-Jones brachte die Entscheidung. Seine reiche Erfindungsgabe drängte ihn so viel zu sagen, daß keine Seite seines Wesens verschlossen blieb und daher auch seine Grenzen deutlich wurden. Diese liegen durchaus nicht im nächsten Bereich. So nahe er auch Rossetti gewesen war, er brachte so viel neue Formen, daß sich der Charakter der ganzen Richtung durch ihn nicht unwesentlich veränderte. Die Abneigung gegen Raffael scheint er abgeschworen zu haben. Sein Venusspiegel ist ein entferntes und zwar spezifisch weibliches Pendant zu dem Fischzug Leo X. Nur sehr viel eintöniger. Eine einzige Phrase aus dem reichen Werk des erschöpften Raffaels scheint dem Nachkommen zu genügen, und sie wird zur schwachen Musik im Vergleich zu dem übertriebenen Muskelwerk des Teppichs. Aber diese Genügsamkeit entbehrt nicht der Reize. Burne-Jones bringt es immer zu einem Bilde. Es fällt viel daneben, es ist nicht viel daran, aber es klingt. Mit sicherem Geschick werden seine Gestalten zu Rhythmen geordnet. Den Früheren gab die Idee der florentinischen Zeit; dieser weiß sich ihrer Formen zu bedienen. Er zeigt eine Madonna von Perugino nackt, oder kleidet sie mit Gewändern von Mantegna, hängt als Engel das Fragment des Nimbusreigens eines Primitiven ins Bild und gibt als Hintergrund die Silhouette einer englischen Dorfkirche, oder ein stilisiertes Blattwerk à la Botticelli

oder ein Stück Renaissancearchitektur. Bei alledem bleibt Rossetti deutlich. Ihm verdankt Burne-Jones den Typ seiner meisten Gesichter. Es sind natürlich fast ausschließlich Frauen; wo er Männer macht, werden sie zu Weibern.

Ein Handwerker-Verfahren. Rossetti war genügsamer und hatte ein wirkliches Erlebnis, das zum Bilde wurde. Es klingt eine innere tiefere Harmonie aus seinen Bildern, selbst wo die äußere ausbleibt. Burne-Jones gelingt trotz seiner heterogenen Elemente ein äußerliches Zusammengehen, aber es ist flüchtig wie das Bild des Tanzspiels auf einer Londoner Ausstattungsbühne, und es leidet an der Erstarrung dieses nur im bewegten Tanze wirksamen Lebens. Der Zyklus von der Erschaffung der Welt ist die Szene aus einem großen Schöpfungsballett im Augenblick, wo der Vorhang fällt. — Wenn das „Empire“ sich noch nicht dieser Anregung bediente, geschah es wohl, weil man mit so einem Sekundenbild keinen Abend zu füllen vermag. Die Unsterblichkeit vermag diese Kunst noch sehr viel weniger zu füllen.

Das schlimme Wort von dem Talmi, das Degas auf Gustave Moreau münzte, trifft auch den Burne-Jones, der den König und die Bettlerin malte. Die beiden sind sich ungemein ähnlich. Moreau erscheint preziöser. Die Technik des Engländers ist gar zu durchsichtig. Man weiß so schnell, daß es nur auf den einen zierlichen Klang ankommt, daß man ihn schon im Ohr hat und kaum noch der Arbeit des Künstlers bedarf. Er hätte nie malen dürfen. Morris hat das beste seines Freundes gerettet, indem er ihn zur Strichzeichnung nötigte. Dadurch verliert sich das Salamanderhafte der gemalten Frauenleiber, das zuweilen peinliche Empfindungen auf der Haut des Betrachters hervorruft, selbst wenn man die Bilder in der Photographie vor sich hat, dem Material, das alle Gemälde der Präraphaeliten am günstigsten zur Geltung bringt. Blake hatte das richtige Gefühl für den Umfang dieser Kunst, als er sich an das winzige Format hielt. Burne-Jones kommt selten über das Typographische hinaus. Seine wiederholten Versuche, größere Dekorationen zu bewältigen, tragen alle an dieser systematischen Kleinheit. London ist so arm an großen Wandgemälden, daß den vom Nebel gezähmten Augen selbst Richmonds Mosaiken in St. Pauls nicht übermäßig mißfallen. Sir Edward hat es sich aber nicht nehmen lassen, auch außerhalb der City, an einem Platz, wo die Künstler aller Zeiten ihre Anschauungen von Raume niedergelegt haben, zu erscheinen. Die Mosaiks des Apsisbogen in der kleinen amerikanischen Kapelle Roms sind nach seinen Zeichnungen gemacht. Wohl das Ärmste, was wir von seiner Hand besitzen, eng verwachsen mit der trockenen Hausbackenheit dieses sauberen Raumes. Wie anders müssen die Heutigen in solchen guten Stuben beten als die Beter, auf die der bärtige Christus hinabsah. Vielleicht war es ein edles Schamgefühl, das Burne-Jones in dieser Stadt zusammenschrumpfen ließ, wo jedes Mehr auf seinem Wege nur die Blasphemie vergrößert hätte.

Es blieb noch übrig, die Methode zu industrialisieren und sie von der Leinwand wieder auf das Papier zu bringen, von dem sie ausgegangen war. Walter Crane vollzog die Operation schnell und sicher, und man kann ihm darüber nicht

gram sein. Er verringerte die Ansprüche und richtete sich als ehrlicher Handwerker nach solchen, die er erfüllen konnte. Blake hätte da anfangen müssen, wo dieser jüngste Sproß aufhört. Crane erwarb sich mit dieser Bescheidenheit viel Sympathien auch außerhalb der dankbaren Heimat und erreichte, daß man ihm seine Malereien nicht anrechnet.

Denn auch dieser beste Präraphaelit hält noch zuweilen den Pinsel. Zwischen einem Kinderbuchbildchen und einem Tapetenfries malt er richtige Ölbilder. Er hat sogar der Plastik geopfert. Vor drei oder vier Jahren brachte die Arts and Crafts Society wirkliche Skulpturen ihres neuen Häuptlings. Wenn ich mich recht erinnere, sollten sie Menschen oder dergleichen darstellen. Sie waren aus Gips und sahen wie Papier aus; unerhörte Dinge, angestrichen mit greulichen Farben. Es war die Papierskulptur aus dem ahnungsvollen Geiste der Ahnen.

ENGLISCHE PLASTIK: ALFRED STEVENS

Wenn man die Skulpturen Cranes sieht, findet man wie von selbst die Erklärung für die Schwäche der neueren englischen Kunst. Solche Sachen sind in einem Lande, in dem überhaupt Skulptur getrieben wird, unmöglich.

England hat keine Plastik. Es hat im 19. Jahrhundert einen einzigen Bildhauer besessen, der verschwindend wenig hinterlassen hat: Alfred Stevens. Man kennt von ihm das unvollendete Wellington-Denkmal in St. Pauls. Leider erschwert die Stellung gegen das Licht ungemein die Betrachtung, abgesehen davon, daß man in dieser Sammlung miserabler Dinge kaum auf den Gedanken kommt, nach Schönheit zu suchen. Auch die vier Propheten in der Kuppelmosaik sind nach seinen Kartons gemacht und bleiben, wo sie sind, ohne Wirkung. Einen besseren Eindruck bekommt man von dem Entwurf zu dem Jesaias, den die Tate-Galerie aufbewahrt. Auch ohne das unendlich traurige Niveau der Umgebung in dieser Galerie zeitgenössischer englischer Kunst behält die große Kompositionsart ihren Wert. Es steckt eine Breite und eine absolut sichere Kraft darin, die genau das Gegenteil dessen verrät, was die anderen Engländer zum Überdruß zeigen; gar nichts Schmachtendes, Süßliches, Dekadentes. Aber Stevens hat auch nichts von dem Realismus der Holman Hunt und Madox Brown, denen er dem Alter nach — er ist 1817 geboren — angehört. Das Porträt der Frau Colman in der Tate-Gallery ist kühler und vornehmer als die meisten anderen.

Auch Stevens hat sich das Seine in Italien geholt, aber durchaus nicht an den Quellen der Präraphaeliten. Ja, wenn man sich darauf einlassen wollte, mit dem Programm der Brotherhood zu rechnen, müßte man ihn als Gegner zählen. Er war es in der Tat, aber weniger, weil er an Raffael trotz Ruskin mancherlei zu lernen fand. Er kam als ganz junger Mensch nach Rom und wuchs in die Formenwelt der Renaissance hinein; nicht weil er sich für die Geschichten dieser Zeit besonders erwärmte, sondern weil der Engländer ohne Lehrer, ohne Tradition hier eine deutliche Schule fand, wo er lernen konnte. Es war natürlich, daß sich gewisse Äußerlichkeiten dieser Lehre bei ihm festsetzten. Die Lehre machte ihn zum Meister.

Man kann sich bei den Bildern Burne-Jones nie den Menschen denken, der seine Kunst auf natürliche Weise verrichtet; Stevens dagegen arbeitet nicht in der Art der Renaissance, sondern ist Renaissance-Künstler, er könnte im Cinquecento geboren sein. Er war natürlich Bildhauer, Maler und Architekt und das letzte in allem. In Hampstead hat er das Untergeschoß eines Hauses [1], in dem er wohnte und in dessen Garten das Atelier für das Wellington-Denkmal stand, gebaut und eins der Zimmer mit leider nicht ganz vollendeten Vertäfelungen in Holzschnitzerei versehen. Heute ist eine Schule darin. Die Außenarchitektur ist ebenso anständig wie die vielen anderen Häuser Londons und nichts weniger als eine Offenbarung; die Vertäfelung im Innern von seltener Korrektheit, mit glänzend verteiltem Ornament, dem jede Absicht, sich von der Tradition zu befreien, fern zu liegen scheint und das trotzdem merkwürdig starke Details besitzt. Deutlicher zeigte er die Architektur, wie er sie verstand, in dem Speisezimmer des Captain Holford in dem Dorchester House, das er 1872, drei Jahre vor seinem Tode, vollendete. Das Haus liegt auf Park Lane, der Straße, zu der man 10 Jahre braucht, um alles abzulaufen, was an Kunstschätzen in ihren Palästen steckt. Eine der glänzendsten Sammlungen ist gerade die berühmte Holford-Collection; bis man zu dem Speisezimmer kommt, hat man ungefähr die schönsten Rembrandts, Velasquez und van Dijcks gesehen, die sich in Londoner Privatbesitz befinden, und ist in der denkbar ungünstigsten Stimmung für moderne Sachen. Trotzdem gehört der Eindruck vor dem Stevensschen Kamin zu den seltensten Dingen, die man von London mitbringen kann.

Ich verdanke der Bemühung des Grafen Kessler, meinen Lesern sehr schöne Abbildungen dieses schlechterdings einzigen englischen Werkes bieten zu können [2]. Man muß sich einen Riesensaal vorstellen von ernster Architektur, strenger und kälter als die Renaissance, der sie entlehnt ist, dem der Kamin aus graugeflecktem Marmor mit den weißen Figuren einen natürlichen Mittelpunkt gibt. Man denkt an die Grabmonumente des Cinquecento, aber die Wirkung in dem Londoner Raum ist straffer gezügelt. Es ist durchaus keine Plastik mit Architektur. Der konstruktive Gedanke verfährt mit dem gewaltigen Schmuckmaterial nach Grundsätzen, die zum mindesten alles, was diese Art des Schmucks logisch zu rechtfertigen vermag, konsequent ausnutzt. Die beiden gebückten weiblichen Körper — man muß sie sich über Menschengröße denken — unterbrechen die Säulen eines weit vorspringenden Gesimses, auf dem sich zwei weitere sich verengende Etagen aufbauen. Die mittlere Etage schmückt das schwere Kranzornament; auf der obersten steht als Mittelpunkt das Kind, das den Schild mit dem Hunderelief hält. Die Verteilung des grauen und weißen Marmors ist von glücklichster

[1] Wellington House, Eton Road.

[2] Das Gipsmodell im South Kensington-Museum gibt von dem Werke nur einen schwachen Begriff. Die beiden Bücher über Stevens, eines von H. Stannus, das andere von W. Armstrong, mit höchst mäßigen Abbildungen, sind längst vergriffen. Graf Kessler hat mich daher zu wärmstem Dank verpflichtet, daß er mit unendlicher Mühe die Erlaubnis des Captain Holford erwirkte, die Sachen aufzunehmen. Auf den Detailabbildungen ist der Belag sichtbar, der den Marmor deckt, um ihn gegen die Schäden der Londoner Atmosphäre zu schützen.

Erfindung. Im ersten Moment erschreckt die ungeheure Masse dieses stark geäderten kalten Graus in dem Hauptgesims. Sehr vorteilhaft umzieht die schöne Leiste in weißem Marmor mit grünen und roten Intarsien den riesigen Feuerraum mit dem mächtigen Rost. Dieselbe Leiste schmückt auch den ganzen Saal, der in der Farbe vielleicht nicht ganz glücklich zu den vielen Holzpanneaux gestimmt ist. Freilich ist die ganze Wirkung dieses Saals in dem London der sanften Präraphaeliten so unerwartet, das Auge ist derart an die dünnen Foulards gewöhnt, daß man dieser starken Kunst kaum sofort im ganzen Umfang gerecht zu werden vermag. Die Plastik der beiden gekauerten Körper spottet jeder Beschreibung. Man bemüht sich vergebens, dem Eindruck mit der Vorstellung zu wehren, daß hier ein Mensch etwas nahm, das ihm nicht gehörte, daß er Michelangelo bestahl, daß diese Figuren in anderen Posen auf den Särgen in Florenz ruhen. Es sind nicht dieselben; wären sie es, so hätten wir ein großes Werk von Michelangelo mehr, worüber man sich freuen könnte; vielleicht ein Jugendwerk, als noch Verrocchios Lehre die ins Weite strebende Sehnsucht zu bändigen vermochte. Gewisse Details sind ähnlich, das Antlitz der einen, das wie ein verjüngtes Gesicht Michelangelos erscheint, der mächtige Schenkel der anderen, die sich links von dem Feuerraum befindet. Unübersehbar ist der Reichtum der Massen dieser Figur. Sie laufen in alle Richtungen, die das Auge ersinnen kann. Man sehe, wie das fast horizontale Bein der linken Figur sich in vollendeter Kurve um den anderen Fuß schlingt, wie das andere Bein den Winkel des ersten verdoppelt und gleichzeitig den Schenkel nach innen biegt — wunderbar ist, wie Bein und Schenkel hier zusammenfließen — wie dann der Körper sich langsam nach dem Feuerraum wendet und die Arme gestellt sind. Beide Figuren sitzen genau so in den Ecken, daß sie mit den wuchtigen haarscharfen Linien des grauen Marmors harmonieren. Wie das erreicht wird, ist kaum begreiflich. Die Bedingungen, die hier zu erfüllen waren, sind so mannigfaltig, ganz abgesehen von unserem unbegrenzten Mißtrauen gegen jede unmittelbare Verwendung des Körpers in der Architektur, daß die Realisierung im ersten Augenblick verwirrt. Man sucht unwillkürlich nach der schwachen Seite dieser Vielseitigkeit und findet, von welcher Richtung man auch kommt, dieselbe beglückende Fülle, dieselbe Grazie, dieselbe Gelassenheit. Merkwürdig ist das schwierigste Problem, das Tragen der Körper, gelöst. Jede Linie, die tragen soll, trägt in der Tat. Aber dabei scheinen die Körper durchaus nicht materiell belastet. Nichts von den stöhnenden Sklaven der Renaissance. Ein merkwürdiger Takt, der an Raffael erinnert, findet einen Mittelweg, den Realismus, der nach einer symbolischen Darstellung des Vorgangs verlangt zu befriedigen und alles zu verbannen, was die Wahrscheinlichkeit vergröbern und die Logik zerstören könnte. Er reduziert die Komposition auf den geringsten Raum; die Köpfe haben genau so viel Platz, als sie unbedingt brauchen. Hier, wo der Tragpunkt liegt, fließen alle Linien im engsten Spiele zusammen, die Schultern tragen so wenig frei wie möglich, die Köpfe leiten sofort den Blick von der harten Basis ab, die inneren Ellbogen springen weit hinaus und verlängern die tragende Fläche, die äußeren bilden die lieblichsten Konsolen. Nach

unten drückt die Wirkung natürlicherweise die Körper nach außen, wird aber von den mächtig gebogenen Knieen energisch wieder nach innen geschleudert. Diese Bewegung ist die entscheidende. Wie die Körper sitzen, so tragen sie. In dem Augenblick, wo das Auge das eine Moment zu Ende zu fassen sucht, trifft es das andere. Dieses schwebende Tragen und tragende Schweben, dazu das wundervolle Verhältnis der beiden Körper zu dem ganzen Aufbau und endlich die der Einrahmung des Feuerraums dienenden Beziehungen geben die Schönheit.

Die Kritik wird immer den krönenden Engel treffen. Allein hätte das glänzend abschließende Wappenschild nicht genügt. Es war zu flach und nicht groß genug und konnte nicht vergrößert werden, weil sonst die schöne Kurve, die fast haarscharf paßt, verdorben worden wäre. Auch empfand Stevens mit richtigem Takt, daß da oben etwas von der Geschmeidigkeit der beiden Figuren wiederholt werden müßte. Er übertrieb die Haare des Jungen, sie sind wie ein Zipfel der Gewänder. Sehr fein läßt er das eine Bein vorschauen, das den Blick in die zurückliegende Ebene leitet und die mathematische Bestimmung des Schildes mildert. Man fühlt trotzalledem an dieser Stelle nicht ganz dieselbe Treffsicherheit, die die anderen Teile auszeichnet.

MacColl spricht in seiner Studie über Stevens von der „masculine decoration" des Künstlers, die nur wenige von der Morrisschen Richtung schnell verwischte Spuren hinterließ. Es verblüfft einigermaßen, zumal in England, daß man diesen italienisierenden Engländer als den Mann gegen die Gotiker ausspielt, und doch ist es ungeheuer richtig. Man fühlt nichts so sehr vor allen Werken von Stevens, mag man seine Malerei oder seine Plastik, oder seine Architektur nehmen, als männliche Eigenschaften: Kraft und Maß. „A wonderful man" nannte ihn der brave Lehrer, der uns in Wellington House herumführte. Wirklich muß er ein Mann voll tiefer Wunder gewesen sein, von anderer Art als die frommen Nachtwandler, die sich begnügten, Damenwunder zu malen. Er kam wirklich von den Alten und konnte sich etwas darauf einbilden. Es war kein Atom von Eklektizismus in diesem Nachfolger Michelangelos. Er machte notwendige Dinge und brachte sie so vollkommen heraus, daß die Frage, ob sie von der Renaissance herkommen, so gleichgültig ist, wie der Ursprung des Marmors, den er verwandte. I know of but one art! war seine Devise. Er kannte nur einen Stil, der nicht von nackten oder angezogenen Frauen, sondern vom Gleichgewicht handelte. Unser Hildebrand ist eine ähnliche Erscheinung.

Natürlich blieb er so gut wie unbekannt. Von Franzosen weiß bis heute nur einer von ihm: Rodin. Von Deutschen, die über Kunst schreiben, wird sein Name verschwiegen. In England kennen ihn die Jungen, die Alles kennen.

So erklärt sich wohl, daß die gelassene Energie, die man in dem Saal in Dorchester House bewundert und der man hundert Werke zutraut, kein einziges von gleicher Vollendung hinterlassen hat. Das Wellington-Denkmal blieb halb fertig zurück. Wie es heute ist, scheint es unter dem Barock der beiden interessanten Gruppen zu beiden Seiten zu leiden. Aber die Hauptfigur, das Reitermonument, dem der ganze bisher fertige Aufbau nur als Sockel dienen soll, kann den Ein-

druck vollkommen verändern. Der junge Bildhauer Tweed arbeitet daran, nach der von Stevens zurückgelassenen Skizze, und hält sich, soweit man nach dem großen Gipsmodell, das ich in seinem Atelier sah, urteilen kann, mit großem Takt an die Absichten des Meisters.

Dies und ein paar Skizzen ist alles, was von Englands größtem Bildhauer existiert. Seine Haupttätigkeit soll gewesen sein, eiserne Kaminplatten zu zeichnen, die alle sehr schön sind. Wenn er heute wiederkäme, würde er vermutlich nicht mal diesen Erwerbszweig finden.

DAS JUNGE ENGLAND

Die Eigentümlichkeit Englands, der Mangel an Plastik, bestimmt die letzte Entwicklung seiner Kunst. Der Mangel wurde geschickt verdeckt. Es war seit fünfzig Jahren in dem Königreich von so viel Dingen die Rede, daß man gar nicht Gelegenheit hatte, auf diese Einzelheit zu achten. Man brachte so viel Neues, daß diese alte Äußerungsart, für die noch dazu in England jedes Bedürfnis fehlt, vollkommen zurücktrat. Populär war sie seit den Tagen der Gotik, die in der Westminsterabtei die herrlichen Grabmonumente entstehen sah, überhaupt nie gewesen. Die große Epoche der englischen Malerei wurde von einem typisch unplastischen Element angeregt. Die Nachfolger van Dijks taten alles, um diese Überlieferung zu bereichern, nichts, um dem Mangel abzuhelfen, so schwärmerisch auch Reynolds Michelangelo verehrte. — Wenn man in den letzten Jahren in den Ausstellungen der Internationalen Gesellschaft, die Whistler präsidierte, Bronzen des Kontinents sah, hatte man das Gefühl, verirrte Dinge zu sehen, die gar nicht in die Räume paßten, ja, die fast gewählt schienen, um durch ihre gröbere Realität den Geist des übrigen noch zarter wirken zu lassen. Die Malerei Whistlers ist ganz und gar unplastisch. Sein bester Schüler, Walter Sickert, hat aus dem Unplastischen ein nicht reizloses System gemacht; die Schotten sind dabei zu Manieristen geworden. — Der Vergleich der Präraphaeliten mit Courbet leidet am meisten an diesem Mangel. Vielleicht fehlte dem Kreise Rossettis nichts so sehr als der Schatten eines Donatello.

Der Eklektizismus der englischen Jugend hat sich nicht nehmen lassen, die französische Skulptur in das weite Bereich seiner Neigungen zu ziehen. Rodin — seit kurzem der Nachfolger Whistlers in der Internationalen — ist schon lange ein gern gesehener Gast an der Themse und hat Tweed namentlich durch die Eleganz seiner Porträts vorteilhaft beeinflußt. Einige männliche Büsten des jungen Engländers deuten auf großen Geschmack und die Fähigkeit, die Anregung zugunsten der vornehmen Porträttradition Englands zu verwenden. Auch die hübschen Kleinskulpturen von Wells stehen dem Impressionismus der französischen Plastik nahe. Aber das sind doch verschwindende Einzelheiten des Tages, Versprechen, die soeben erst gegeben werden. England bleibt ohne Plastik, und in diesem Manko dürfte der Grund der ganzen englischen Decadence liegen.

Diese Unfähigkeit des englischen Genius wäre an sich bedeutungslos, da anscheinend in England kein Bedürfnis nach Skulpturen besteht. Aber der Schein trügt. Wenn das Volk das Bedürfnis nicht spürt, der Genius selbst leidet unter dem Mangel. Die Vorstellung, daß ein Volk auf eine Kunstart ungestraft verzichten kann, ist eine Folge der Teilung der Künste, ein Schluß, der diese Teilung als vollzogen ansieht. So unnatürlich, undenkbar wie diese Teilung, ist die Entwicklung eines der Teile. Man muß sich den kunstschaffenden Genius als einen Körper denken, wie den eines reichorganisierten Lebewesens, den man nicht willkürlich um ein Ende kürzen kann, ohne die Existenz, mindestens die gesunde Funktion des Ganzen zu gefährden. Ja, die Gefährdung erscheint hier größer, wo sich die Organe nicht wie beim Lebewesen mit mehr oder weniger getrennten Funktionen verschiedener Wichtigkeit befassen, sondern demselben Zwecke dienen, der Absorption derselben Materie. Diese Tätigkeit erfolgt notwendigerweise einseitig, wenn nicht alle dafür ursprünglich bestimmten Organe mitschaffen.

Die Plastik war die älteste Kunst; kein Wunder, daß sie die erste ist, die den Schauplatz verläßt; ihr Abgang deutet auf das Ende. So war es in den Ländern, deren Kunstleben bereits erstarrt ist, in Italien, zuletzt in Spanien. Die Malerei allein vermochte sich nicht zu halten. Den Ländern, denen das Einartige künstlerischer Schöpfung in früheren Zeiten gelang, ist die Decadence nicht erspart geblieben. Hollands Malerei wurde in ihrer Eigenart sicher nur durch den Mangel an Plastik möglich. Um einen Rembrandt zu machen, durfte der Genius sich nie auf etwas anderes als die Malerei richten. Und doch hat vielleicht gerade diese Konzentration der holländischen Kunst das vorschnelle Ende bereitet. — Um dagegen das Vielartige, das der florentinischen Zeit die Größe gab, wahrzunehmen, genügt es, ein Bild zu sehen, oder eine Architektur, oder eine Plastik. Die Entdeckung beim Studium, daß dieser oder jener Maler auch Bildhauer war, bringt keine Überraschung, sondern bestätigt eine innere Überzeugung, die längst ihren Wert abgegeben hatte, bevor sich die tatsächliche Erfahrung vollzog; ja, diese Bestätigung ist äußerlicher als die instinktive Erkenntnis. Auch wenn Verrocchio kein Denkmal gemacht hätte, wäre er Bildhauer gewesen.

Das Überwiegen des einen oder anderen Sinns gibt die verschiedenen Bilder der Kunstgeschichte. Vermutlich war nur die Antike im vollendeten Gleichgewicht. Das Wenige, das von römischen Fresken auf uns überkommen ist, läßt uns den Takt dieser Erkenntnis, was dem Bilde frommt, wie Offenbarungen anstaunen. Diese Weisheit mag derselben Quelle entstammen wie das nie wieder erreichte Vermögen, innerhalb eines streng stilisierten Rahmens scheinbar vollkommen freie Natur zu geben, wie es noch die antiken Stuckdekorationen zeigen. Man glaubt bei diesen glänzendsten Zeugen der alten Kultur — so bei der schlanken Gestalt des Jünglings mit dem Reifen im oberen Stock des Museums von Neapel oder bei den Zierstücken der Plafonds des Thermenmuseums in Rom — wahrhaftig zu spüren, wie der Genius noch ganz ungeteilt im selben Augenblick malte, meißelte und baute. Schon in der Renaissance ist dieser Organismus geschwächt, — man merkt es nirgends mehr als an den Dekorationen nach dem Vorbilde der Antike.

Der relative Grad gibt Persönlichkeiten wie Raffael die eigentümliche Sphäre ihrer Wirkungen. In der modernen Kunst Frankreichs vertieft sich das Problem. Sowohl Ingres' plastisches Ideal wie das Malerideal Delacroix' lassen jedes auf den vielseitigen Reichtum des französischen Genies schließen. Man genießt bei Ingres mit seiner Zeichnung gleichzeitig ungemein reizvolle Werte, die auf ein rein Malerisches deuten; in Delacroix' malerischem Gefüge glaubt man Möglichkeiten einer Plastik zu finden. Die Nachfolger bestätigen diese Vermutungen.

Noch merkwürdiger gestaltet sich das Problem im Impressionismus, wo selbst dem bewußten Gegensatz zwischen Malerei und Plastik nicht gelingt, dieses latente Gleichgewicht zu zerstören. Manet erklärt aller Plastik im Bilde die Fehde und sucht alles, was zu einer Konkurrenz mit der Schwesterkunst führen könnte, zu verwischen. Weil der Schatten die Farbe schwächt, unterdrückt er ihn, aber diese Reduktion macht all die geheime Kraft des Plastischen lebendig. Die Modellierung verschwindet von den Nasen und Wangen der Dargestellten nur, um den Angriff des Gestaltenden mächtiger, weitergreifend zu machen. Der Verzicht wird durch ein Vielfaches ersetzt, durch eine Stärke des Malerischen, die nicht weniger beglückend auf das nach Raumwirkungen verlangende Auge wirkt, als die Schattenspielereien der Früheren. — Frankreichs Genius ist im Sinken, der Organismus zeigt nicht mehr die vollkommene Harmonie gelassener Allmacht, Delacroix greift zum Drama, um sich zur Bewegung aufzuraffen. Aber noch scheint die Verengung des einen Organs das andere mit um so mächtigerem Wollen zu füllen. Selbst in der auflösenden Kunst Monets, ja noch in Seurat und seiner Schule lebt die aufgespeicherte lebendige Kraft und drängt zur höheren Verwendung der Koloristik weit über das wissenschaftliche Programm hinaus. Die Zersetzung scheint hier erst in den Anfängen, der Genius noch stark genug, Reaktionen hervorzubringen, und noch vermag ein glücklicher Sammler, aus den starken Pendelschlägen der Reaktionen die Dominante zu gewinnen und relative Harmonien zu bilden.

Englands Kunst sieht dagegen wie eine öde Fläche aus. Der vermeintlichen Reaktion der Präraphaeliten fehlte vor allem die Veranlassung, das Ufer, von dem man mit kräftigem Schwung abstoßen konnte, um zu einem anderen zu gelangen. Hier war von keiner inneren Spannung die Rede, die nach Lösung trachtete; man wehrte sich gegen das Ungespannte, gegen das Ableben. Dem Genius, der nichts mehr zu sagen hatte, wurde eine fremde Sprache beigebracht, in der eitlen Hoffnung, dem Stummen dadurch die Zunge zu lösen.

Solche Versuche sehen wie Medikamente aus, die man einem alten Manne einträufelt. Englands Kunst — die Schotten nicht ausgeschlossen — ist eine Krankenstube. Den letzten Versuch ließ das dankbare Frankreich durch die hilfsbereiten Schüler Lecoq de Boisbaudrans vornehmen. Es war in diesen Blättern schon von Fantins englischer Episode die Rede; von Rodins Beliebtheit in London. Cazin war 1871 drüben. Der einzige, der etwas ausrichtete und den wir gegenwärtig noch, nach vierzigjährigem Aufenthalt in England, bei der Arbeit finden, war der Kamerad der Fantin, Cazin und Rodin: Alphonse Legros.

Legros schien besser als alle anderen geeignet. Er mag der Lieblingsschüler Lecoqs gewesen sein; nicht der begabteste, ja vielleicht der schwächste an Temperament; aber von allen derjenige, bei dem die Lehre des Meisters am besten anschlug; daher am ersten geeignet, sie in das benachbarte Land zu tragen. Whistler war auf die Idee gefallen, um dem Freunde, dem es in Frankreich an dem Nötigsten fehlte, zu helfen. Whistler ahnte kaum, daß er sich mit diesem Freundschaftsdienste einen Helfer in England schaffte, um den Einfluß, der von ihm selbst ausgehen sollte, zu ergänzen.

Legros' Vorzüge kamen leichter in England zur Geltung als in Paris. Das Resultat der Gymnastik Lecoqs, ein Vermögen, alle Aufgaben, die sich dem Künstler stellen können, gleichmäßig in dem Maß der Anlage zu erfüllen, schmälerte vielleicht den Wert Legros' für den stets auf Einseitigkeit gerichteten Pariser Amateur. Der gesunde, praktische Instinkt Englands dagegen, dem an gleichmäßiger Schulung gelegen ist, fand in diesem Künstler-Lehrer die besten Mittel.

Die Entwicklung, die Legros in Frankreich genommen hatte, war die seiner Generation. Courbet wirkte mächtig auf ihn. Er vermochte dem Eindruck nicht den reichen Rhythmus entgegenzustellen, der Fantin vor dem Epigonentum bewahrte, sondern suchte sich aus dem Werke des Vorbildes den Teil, den er bändigen konnte. Legros ist der matteste Niederschlag Courbets. Das „Ex-Voto" in Dijon, das noch in Frankreich entstand, wirkt unendlich dünn neben den „Steinklopfern", dünn im Ausdruck wie der Malerei. Man glaubt hier die Sentimentalität zu finden, die in dem „Begräbnis von Ornans" abhanden gekommen war, und ahnt die Seite, die England an Legros am leichtesten verstand. In dem viel späteren Gemälde der Tate Gallery hat sich derselbe Sinn noch besser dem englischen Gemüt angepaßt. Und doch spürt man auch hier noch deutlich den Geist Courbets, der eine Welt zwischen den Franzosen und die Engländer schiebt.

Die Verdünnung, die Legros mit Courbet vornahm, brachte eine fein gegliederte Zeichnung zum Vorschein. Fantin war als Zeichner auf Ingres zurückgegangen, seine Kunst bekam mit diesem Zaubermittel die Schwingen, um der Welt Courbets zu entfliehen. Legros blieb bei der Stange, aber kam deshalb Courbet nicht näher. Manche seiner Zeichnungen scheinen den Blättern Lecoqs zu ähneln. Hält man sie nebeneinander, so gibt Lecoq mit weniger fast mehr als der Nachkomme. Legros scheint sich mehr an Einzelheiten zu halten; denkt man aber an die große Detailkunst Leibls, so schwindet der Wert dieser Einzelheiten. Auch Legros half das Andenken an Holbein. Das Resultat war ebensosehr weiblichen Geschlechtes wie der Strich unseres Leibl den Mann verrät. Es ist eine weiche, recht zaghafte Handschrift, kaum noch ein Schatten der Energie Courbets. Von diesem bleibt nur noch die Aufrichtigkeit ihrer Zeichen. Legros gelangte zu einer ungemein reichen Ausgestaltung dieser Linie. Er machte sogar Skulpturen. Der kleine Torso, der sich u. a. im Luxemburg befindet, war die merkwürdigste Verwendung. Bénédite [1] geht recht weit, wenn er ihn einer Antike gleichstellt. Es ist ein ganz lineares

[1] The Studio, Juni 1903, mit schönen Abbildungen, auch nach der dekorativen Plastik des Künstlers, den Fontänen des Herzogs von Portland.

Gebilde, den Alten ähnlich, nur ganz entgegengesetzten Sinnes; ebenso hohl in der Form, wie die Alten in der Fülle groß sind; aber von einer künstlerischen Hand gebildet, die aus dieser Hohlheit ein Kunstmittel zu machen scheint. Mehr im Bereich Legros' liegen seine Medaillen, an denen Roger Marx mit Recht das Verständnis für das Format lobt[1]. Am heimatlichsten scheint mir Legros in den wenigen dekorativen Skulpturen, den schön gegliederten Brunnen für den Herzog von Portland, in denen die Weichheit Prud'honscher Formen zu neuem Leben erwacht, eine Renaissance, die im Lande Hogarths wie ein Wunder wirkt.

Legros wurde der Lehrer der heutigen Generation Englands und wußte seinem Wort dieselbe Beredsamkeit zu verleihen, mit der einst Lecoq seine Schüler begeistert hatte. Der wesentlichste Unterschied war wohl nur, daß hier die Zuhörer Engländer waren. Es steht dahin, ob Legros der richtige Mann war, um dem vermeintlichen Realismus der Präraphaeliten den Geist Courbets zu bringen. Jedenfalls war es zu spät, und wenn man abrechnet, hat Legros vielleicht mehr verloren, als die Engländer gewannen. Die Ausstellung der späteren Bilder Legros' bei Bing im Jahre 1898 zeigte deutlich das Erschlaffen der Kraft des Malers. Das englische Milieu treibt ihn immer mehr zur Zeichnung und zur Radierung. Seit vielen Jahren zählt er nicht mehr als Maler, wohl aber hat er alles getan, um den wohltätigen Einfluss Méryons auf das moderne England weiterzuführen und die Gravüre, das einzige Feld, in dem England noch eine Hegemonie besitzt, zu bereichern.

* * *

Der Linie Legros' bedienen sich die meisten jungen Engländer, die nicht dem Morriskreis, von dem später die Rede sein wird, angehören. Am nächsten kommt William Strang dem Meister. Zahllos sind die Schüler Legros' unter den Jüngeren. Wohlverstanden, so weit sie zeichnen; sie malen alle, und als Malern scheint ihnen jedes gemeinsame Band zu fehlen. Nichts beunruhigt mehr den Betrachter, als diese Anomalie. Zwischen den Zeichnungen dieser Künstler und ihren Gemälden fehlt jede Brücke. Man kann sich, wenn man die ersten sieht, nicht recht denken, wie die Malerei, die dazu gehört, aussieht. Man vermutet eine Kunst, die überhaupt nicht mehr malt, und findet zum größten Erstaunen in den Ausstellungen des New English Art Club eine Sammlung aller nur möglichen Malereien. Ein wenig Monet und Degas, ein wenig Carrière, etwas von den Präraphaeliten, sogar von denen des Kontinents, die, von den Londonern beeinflußt, jetzt ihren Einfluß zurückgeben; etwas von Whistler, kurz von allem, was sich nur denken läßt, bis auf Matthys Maris, den vergötterten Liebling der Engländer, den seltsamen Holländer, der sich bestrebt, das Schottentum heroisch zu machen.

Die Malerei ist nicht schlecht und nicht gut, sie ist gar nichts; das Auge fliegt darüber hinweg ohne Freude und ohne Unmut. Man hat das Gefühl, höfliche Phrasen zu hören, die man hinnimmt, ohne nachzudenken. Wenn es eine Malerei

---

[1] Revue Encyclopédique vom 10. Dezember 1898 mit Abbildungen. In diesem Aufsatz auch reiches Quellenmaterial über Legros.

gäbe, die Kultur wäre, ohne Kunst zu sein, so müßte man diese so nennen. Man hat das Gefühl, feinen Malern zu begegnen, die das Unglück haben, nicht malen zu können.

Zu erklären ist alles, auch dieses Trauerspiel. Die Jungen sind unter den Augen Burne-Jones und seiner Freunde gewachsen. Um die Älteren ernst nehmen zu können — und dazu trieb sie der persönliche Anstand aller Präraphaeliten, die ausnahmslos vornehme Leute waren — sahen sie sich genötigt, dem Gedankengang des Burne-Jones zu folgen, der von sehr viel Literatur, von Kunstbetrachtung und allen möglichen feinen Dingen handelte. Man ersetzte, was den Bildern fehlte, durch die eigene Betrachtung, die aller Mittel einer höchst geläuterten Bildung bedurfte, um nicht in dem Dargebotenen und den Gesprächen darüber Lücken zu empfinden oder sehen zu lassen. Reynolds sagte einmal seinen Schülern, daß die Ausbildung des Geschmacks, die Fähigkeit, alle Schönheiten der Meisterwerke aufzunehmen, fast der Selbstschöpfung gleichkomme, eine verhängnisvolle Torheit. — Denn diese Bildung hat Früchte getragen. Die jungen Künstler in London sind äußerst feine Menschen, gelehrter als mancher Forscher, und verstehen, über die abgelegensten Dinge fein ziselierte Wahrheiten zu sagen. Sie laufen der Kunst, wo immer sie sich bietet, ebenso gern nach, wie die Jungen in anderen Ländern hübschen Mädchen. Die Riesenstadt, die in allen Winkeln seltene Kostbarkeiten verbirgt, kommt ihren Neigungen entgegen. Sie hat die besten Museen der Welt, ihre Privatsammlungen sind einzig. Die öffentliche und private Kunstpflege bringt jährlich, wenn nicht täglich Veranstaltungen seltenster Wahl, die dem Kunstgesinnten, der sich nicht gewaltsam abschließt, die Besinnung rauben. Dazu wurden die Jungen sich der Einseitigkeit der Rossettischule bewußt und empfanden lebhaftestes Verlangen, die Kunst des Kontinents, auch die nach dem Quattrocento kennen zu lernen. Ein so weitreichendes Aufnahmevermögen, wie es diese Künstler besitzen, ist bei den liberalsten Malern des Kontinents undenkbar. Die Brutalität der Einseitigkeit, die selbst ein Degas nicht ganz, sei es auch nur in Nüancen, verleugnet, die bei den Reifsten, Ruhigsten einmal hervorkommt, ist hier einer alles verstehenden, alles durchdringenden Liebe zum Schönen gewichen. Diese Leute reden zu hören, bringt fast ebensoviel Genuß, als die Bilder der anderen zu sehen. Daumier hat für sie ebensowenig Geheimnisse mehr, wie der Liebling der Älteren, Fra Angelico, und Fragonard ist ihnen so geläufig, wie einer der jüngsten Franzosen. Sie sind mit allen Traditionen so wohl vertraut, daß es ihnen mißlingt, ihre eigene zu finden. — Trotzdem wirken sie noch englisch, aber das Nationale an ihnen ist nur ein negativer Geschmack. Sie scheuen alle das frohe Sichgehenlassen, die Natur des künstlerischen Gestaltens, und in der Besorgnis, alles zu umgehen, das nicht ihrer Kultur entspricht, vermeiden sie die Tat.

„Wir verstehen Bilder zu machen,“ sagte mir einer von ihnen nicht ohne Ironie, „unsere Malerei ist eine auf das höchste getriebene Bildermanufaktur.“ Und selbst das ist noch zu viel gesagt. Ihre Bilder leiden an primitiven Mängeln, die jeder Jünger des Montmartre zu vermeiden weiß. Ihre Malerei hat keinen

Körper, sie malt, wie man über Malerei denkt, nicht wie sie ist; nur ihre Zeichnung hat technisches Gefüge. C. H. Shannon und Ricketts, die beiden Unzertrennlichen, haben seit vielen Jahren manches bewunderungswerte Blatt gezeichnet. Shannon weiche Lithographien, die an Carrière erinnern, ohne das Breite des Franzosen; Ricketts glänzende Arabesken in Holzschnitt, wo aus dem Durcheinanderwogen aller linearen Organismen der Vergangenheit persönliche Symbole entstehen. Diese Zeichnungen stimmen mit ihrer Lebensart überein, mit ihrer mit seltenen Dingen gefüllten Wohnung, mit der bezaubernden, undurchdringlichen Distinktion ihres Wortes. — Vor ihren Gemälden glaubt man aus den Wolken zu fallen. Nichts bleibt von all der Feinheit ihres Wesens, man fühlt sich wie genarrt. Aus dem mystischen Zwielicht der Zeichnungen, der Worte, der Gebärden werden nichtssagende Sentimentalitäten, brutal in ihrer Nichtigkeit, von einer Weichheit, die nicht von der Poesie, sondern der Molluske herkommt; kein zartes Zwiegespräch subtiler Sensationen, sondern das Lallen ungeordneten Bewußtseins. Ricketts hat noch einen Funken persönlicher Form, der über die ganz mißlungene Koloristik zu trösten versucht; Shannon wird akademisch, nicht besser als Sir Frederic Leighton, in dessen geheiligten Hallen er jetzt ausstellt; ja, zuweilen meint man, der organisierten Banalität Leightons den Vorzug geben zu müssen. Im New English Art Club scheint gegenwärtig Augustus E. John der bedeutendste, der gute Zigeunerköpfe zeichnet. Ich sah ein Buch bei ihm in Zigeunersprache — er behauptet, die Sprache geläufig zu beherrschen — mit einer flotten Tuschzeichnung als Titelbild. Er ist der Phantast der Gruppe und scheint zuweilen ein verfeinerter Goya. Malt er seine Zigeuner, so werden Jahrmarktbilder daraus, die man nicht in eine Berliner Ausstellung hineinlassen würde. Die beiden Schotten Moirhead Bone und D. Y. Cameron folgen Méryons Zeichnung. — Auch Fry hat den Sinn für die Reize der Architektur in der Landschaft, den die englische Schule seit einem Jahrhundert pflegt, und wenn er es bei der Skizze in Bleistift bewenden ließe, nicht große Ölbilder daraus machte, wäre man ihm dankbarer. So wenig er seine Malerei beherrscht, so gut weiß er in den Bildern der Alten Bescheid, die er mit großem Verständnis repariert. — In dem Maler MacColl kommt dieses Wissen zum literarischen Ausdruck. MacColls Schriften, namentlich sein bereits erwähntes Werk Nineteenth Century Art, stehen weit über seinen Bildern. W. Rothenstein, einer der beste Kenner der englischen Sammlungen und wohlvertraut mit allem, was auf dem Kontinent vorgeht, hat eine Galerie berühmter Künstler lithographiert. Seine Bilder kommen nicht über eine wohlanständige Leere hinaus. Von Wilson Steer sah ich im N. E. A. Club eine geistreiche Dekoration, die das französische achtzehnte Jahrhundert mit angenehmen, flotten Farben interpretiert. Ch. W. Frese, der auch Skulpturen macht, William Orpen und Henry Tonks sind außer den genannten die Stützen des Klubs.

Mit einem Gefühl grosser Niedergeschlagenheit verläßt man solche Milieus. In Berlin, in München, in Wien ärgert man sich vielleicht mehr bei manchen Ausstellungen, aber es ist wohltuender Ingrimm, der zur frohen Tatenlust werden kann. Hier steht man wie gelähmt, unfähig, sich einen Ausweg auch nur zu

denken. Der künstlerische Wille all dieser ernsten Menschen ist über jeden Zweifel erhaben, man möchte nichts weniger als respektlos zu ihnen sein und muß sich halten, die Anerkennung des Menschen nicht über die ausschlaggebende Schätzung des Künstlers zu setzen, und doch freut man sich, wenn man draußen ist, und möchte der strahlenden Sonne zulachen, die diese Ärmsten nur durch tausend Phiolen erblicken. Diese Generation gleicht einem winzigen Bach, den man durch künstliche Niveauveränderungen zu einem Strom machen möchte und der dabei unfehlbar vertrocknet. Nichts fehlt außer der Materie. Der Bach langt gerade, um hübsche Ideen daraus zu fischen. Man sitzt behaglich am Ufer und angelt, und niemand, das ist das Merkwürdige, kommt ernstlich auf die Idee, mit dem Strom neue Getriebe zu treiben. Man hat sich abgefunden, und es wäre pietätlos, diese Resignation zu stören. Wenn es eine Stelle gibt, gegen die sich die Abneigung mit Recht lebhafter wenden könnte, so ist es das feierliche Prestige der Vorgänger. Das Stück, was den Engländern von heute, die sich nicht mit Tisch- und Stuhlzeichnungen genug tun, fehlt, haben die Präraphaeliten abgeschnitten. Daß sich diese Jungen auf dem Kontinent umsehen müssen, um zu erfahren, wo Constable und Turner blieben, verdanken sie ihren Vorgängern. Diese haben es auf dem Gewissen, wenn Englands Kunst zur Neige geht und wenn das Volk, das heute zu den mächtigsten gehört, das den größten Reichtum besitzt, um Kunst zu kaufen, und gerade die Männer hervorgebracht hat, deren die Moderne bedurfte, um zu eigenem Leben zu kommen, daß dieses stolze Albion an sich zuerst die Tragik erfährt, von den Strahlen der Kunst am frühsten verlassen zu werden. Freilich, vielleicht waren auch diese Verirrten nur Werkzeuge höherer Gewalten. Vielleicht stand es in den Sternen geschrieben, daß auch hier der Zug der Kultur von Osten nach Westen sein dunkles Problem offenbare, um gleichzeitig, indem Altes, das nicht mehr Kraft hatte, verging, Neues für die eigene Wohlfahrt und die der anderen entstehen zu lassen.



A. T. GASKIN, ZEICHNUNG



THE RED HOUSE, AUS DEM MORRIS-WERK
VON A. VALLANCE

MORRIS UND SEIN KREIS

MORRIS UND SEIN KREIS

I love art and I love history; but
it is living art and living history
that I love. W. Morris.

Einen Ersatz für den Niedergang in den Künsten Englands bietet das englische Gewerbe. Die Renaissance, die in der Malerei kläglich mißglückte, scheint hier über alle Erwartung gelungen, und der Skepsis, die voreilig nach der Erklärung fragt, daß eine niedergehende Kunst die Kraft behält, so vielseitige Dinge zu vollbringen, und aus dem Schweigen auf die Frage schnelle Schlüsse ziehen möchte, begegnet die Tatsache glücklichen Gelingens mit solcher Übermacht, daß jedes verkleinernde Theoretisieren gehässig erscheinen könnte. Diese Geschichte gehört in der Tat zu den erfreulichsten Kapiteln der modernen Kunst. Das Problem, das sie verbirgt, ist das komplizierteste moderner Betrachtung. Es enthält mit der Notwendigkeit, diesen Fortschritt Englands zu schätzen, gleichzeitig die Möglichkeit, aus dem Labyrinth in das hier und dort der Niedergang in der Kunst die Völker treibt, einen Ausweg zu gewinnen.

Die so oft, auch von dem Verfasser, bekämpfte Anschauung, daß Kunst und Gewerbe getrennte Dinge seien, findet in der Geschichte der englischen Bewegung einen Schein von Bestätigung. Auch die Einteilung, die hier gemacht wurde, scheint dieser Ansicht zu entsprechen. Wir müssen sie jedenfalls bis auf weiteres bestehen lassen. Für den Augenblick genüge uns die Einsicht, daß, so gut wir heute die Logik des ästhetischen Grundsatzes von der Einheit aller Kunst begreifen, ebenso belanglos diese Notwendigkeit früher erschien; daß unsere Väter leichten Herzens zusahen, wie der eine Teil den anderen überwucherte; daß das Gewerbe an einen Grad der Vernachlässigung gelangte, dem jeder noch so geringe künstlerische Einfluß, wenn nur von ein wenig Logik und Mäßigung geleitet, zur Rettung gedeihen konnte. Der mangelhafte Organismus, der nicht genügte, den Bildern der Präraphaeliten die unentbehrliche Kraft zu verleihen, war an sich natürlich ebensowenig ausreichend, Häuser, dem gewählten Formenduktus entsprechend — sagen wir präraphaelitische Häuser —

zu bauen. Aber wir begegnen hier dem Phänomen, daß dieselben Leute, die sich im Bilde in kraftlose Phrasen verirrten, in der Plastik jeder Gestaltung unfähig waren, in der Literatur wie in der Kunst vom Archaismus lebten, ohne Murren in Häusern wohnten, die man nicht anders als vernünftig und zeitgemäß nennen kann.

Die Lösung liegt darin, daß diese Leute sich ihre Häuser nicht selbst bauten. Die gewerbliche Bewegung, die man irrtümlich den Präraphaeliten zuschreibt, ist tatsächlich viel älteren Ursprungs. Um ihre Quellen zu zeigen, müßte hier eine Geschichte der neu-gotischen Architektur Englands folgen, die bereits in dem Parlamentsgebäude im Herzen Londons ein nationales Denkmal errichtet hatte, bevor die ersten Präraphaeliten ihre Laufbahn begannen. Die Umgestaltung dieser formalen Gotik war nicht ihr Werk. Ihnen blieb nur der Schmuck des Hauses übrig, eine Anteilnahme, die den Geist der englischen Baukunst nicht veränderte, sondern ihnen selbst zum Vorteil gereichte. Wir haben also zwei Richtungen, in denen sich das neue England ausspricht. Daß sie sich in gewissen Punkten treffen und glücklich zu verschmelzen scheinen, wird namentlich einem Mann verdankt, in dem sich das alte England sammelte: William Morris.

* * *

Kelmscott-House, wo Morris später seine Bücher druckte, ist ein hübsches altmodisches Häuschen, mit einem grünen Garten davor, in Hammersmith an der Themse. Unten, in einem winzigen Raum, stand die Handpresse mit dem großen Rad; im ersten Stock wurden die Korrekturbogen gelesen. Hier lernte ich Morris Anfang der 90er Jahre kennen. Er sprach, während ich die glänzend schwarzen Arabesken auf den großen, frisch gedruckten Bogen, die vor ihm lagen, bewunderte, von seinem Anarchismus. Ich konnte die Bogen nicht gut lesen und konnte, was er sagte, nicht gut verstehen, aber es war alles wunderschön. Morris gehörte zu den Menschen, deren persönlichem Eindruck man mehr glaubt als ihren Argumenten. Schräg gegenüber liegt das Haus Cobden-Sandersons, wo die Bücher gebunden und für den, der es zahlen konnte, mit köstlichen Prägungen geschmückt wurden. Auch hier wurden zuweilen stramme anarchistische Theorien verhandelt, ja, der sanfte Mann, der mit dem Eisen wahre Spitzen aus Gold auf die Bände zauberte und in den kostbaren Mosaiks die Farben so geschmackvoll verteilte, schien noch energischer für die Idee zu glühen als sein Freund, der Altmeister, selber. Aber auch der Anarchismus, der sich ursprünglich mit der Ästhetik des Kreises eng verknüpfte, war schließlich zu einer zierlichen Arabeske geworden. Man behalf sich statt der Bomben mit mehr oder weniger gut geschriebenen, immer glänzend gedruckten Büchern, die man mit kühner Gebärde in die andächtige Menge warf. Dort wurden sie von Bibliophilen gesammelt.

Der greifbare Teil der revolutionären Idee, die Morris, Crane, Cobden-Sanderson u. a. in den sozialistischen Vereinen Englands, zuweilen sogar auch des Auslandes vortrugen, bezog sich weniger auf eine materielle Besserung der Arbeitsbedingungen, als auf eine würdigere Gestaltung des Loses der Arbeiter und vor

allem der Arbeit. Wenn die Begeisterung dieser Idealisten nicht die Vielköpfigkeit des sozialen Problems begriff und die Masse der Betroffenen kaum berührte, auf einem kleinen, aber weit sichtbaren Feld wußte sie zu fördern. Morris brachte ein Stück Moral in die Betrachtung der Behandlung des Stoffes, das stärker wirkte als ästhetische Regeln; er verlangte als sittlicher Mensch, nicht nur als Künstler, dem Stoff die Rechte seiner Art zu geben und wies die Verirrung der modernen Materialfälschung als unsittlich nach. Die nächste Folge war, daß viele Künstler den Pinsel mit dem Werkzeug des Gewerbes vertauschten und so die Zahl der nutzlos darbenden verringerten. Es gab natürlich kaum ein Maler oder Bildhauer, der mit seinem Handwerk leidlich zufrieden war, den Sperling aus der Hand, aber es fanden sich Leute, die, unfähig, tüchtige Bilder oder Skulpturen zu machen, für gewerbliche Arbeiten überraschende Gaben mitbrachten.

Die Erklärung ist einfach. Dieselben Menschen, die in der abstrakten Kunst pietätvoll vor rationellen Methoden der Darstellung zurückschreckten und, selbst wenn sie Talent hatten, alles taten, um nicht lediglich als Maler oder Bildhauer, sondern als Träger eines höheren Berufs zu erscheinen, folgten hier bereitwillig einem gesunden, logischen Prinzip, das von ihnen nicht mehr verlangte, als sie geben konnten. Dieses Prinzip hatte Morris sowohl als Literat wie als Künstler im Gotischen, der alten Formenwelt des Landes, gefunden. In dem bereits zitierten, für die englische Bewegung bedeutungsvollen Jahre 1858, publizierte er als 24jähriger sein erstes, Rossetti gewidmetes Buch, „The Defence of Guenevere", das, wie William Scott darüber sagte, den „mediaeval spirit" auf neue Art zeigte und von Pater als erstes typisches Beispiel einer „aesthetic poetry" gefeiert wurde.

Morris wurde der bewußteste Kämpe der Romantik, die sich an die Canterbury Tales des alten Chaucers erinnerte. Diese der Gotik zustrebende Richtung war ursprünglich ganz literarischen Ursprungs, ja das treibende Element läßt sich hier direkt auf ein paar Bücher zurückführen. Während zu den Präraphaeliten der Geist Dantes, wie sie ihn verstanden, sprach, wurde hier das Wort selbst in aller Strenge zum Leiter. Nur hatte dies Wort für den Engländer eine ganz anders treibende Kraft, als der Gesang Dantes. Es weckte die teuersten Heimatsgefühle und konnte, sobald es die Gemüter mit aller Kraft erfaßte, weit über das Gemüt hinausgehen und zur reichgestalteten Wirklichkeit werden. Es hatte vor allem einen lebendigen Sinn, den das altertümliche Kleid keineswegs verhüllte. Jeder Vergleich mit der Gegenwart trieb dazu, diesen Sinn deutlicher zu erkennen, für einen rationell denkenden Geist gab es hier eine ganze Welt zu entdecken.

Morris war ein mäßiger Dichter, aber eine reiche Natur. Man kann dem Zufall danken, der ihm die spezifische Anlage zu einer einartigen künstlerischen Äußerung versagte. So behielt er den freien Blick, die Lust, an allen Enden zugleich anzufangen, die Resignation oder den Mut, sich dabei einer Form zu bedienen, die den Alten gehörte. Man darf ihm nicht den Archaismus vorwerfen. Jede Entwicklung ist aus Altem und Neuem gemischt; nicht die Art des Alten bestimmt sie, das Alte kann tausend Jahre zurückliegen. Archaismus wird sie,

wenn die Wahl des Alten aus Rücksichten erfolgt, die nicht mit dem Stand des bereits erzielten Besitzes rechnen, das Wachstum des nationalen Genius unterbrechen und die Logik der Geschichte in Frage stellen. So waren die Leute, die Constable, Turner und Bonington vergassen, um eine andere Malerei, die nichts von den entscheidenden Fortschritten dieser Vorgänger besaß, zu betreiben, eine Malerei, in der die Form des Übernommenen — nicht die Gestaltungskraft der Maler — das einzige Bildliche gab, wirkliche Archaisten. Ihr Tun war Laune ohne tieferen Zweck, willkürlich wie ihr Name. Morris dagegen tat das Notwendige. Der Griff in den Reichtum der Alten war nicht die heimliche Geste des Schwachen, der seine Armut mit fremden Federn schmückt, nichts weniger als eine dem Amateursport dienende Willkür — auch wenn sie dem Lauf der Zeiten entsprechend dazu mißbraucht wurde —, sondern die erste, rücksichtslose Proklamation eines gesunden Menschen gegen das Proletariertum unserer Zeit, die sich alles erobert, alles erlaubt und nicht fähig ist, die geringste Harmonie zu erzeugen. Es war von größter Bedeutung, daß dieser Schritt in England getan wurde, dem Lande, das den Tendenzen Europas voraneilte, das mit der Industrialisierung alles zu erreichen gedachte und in dem die Generation der Präraphaeliten deutlich den Rückschlag dieser Materialisierung auf das geistige Leben der Nation malte. Die Kunst war zu einer Staffagenmalerei geworden; wie Statisten bewegten sich die Gedanken in den Bildern der Brotherhood; die Engherzigkeit, mit der man Ruskins Vorschlägen folgte, dieser ganze armselige Idealismus, konnte nur in einem materialisierten Lande entstehen.

Morris erscheint wie ein Robinson in diesem kunstlosen Treiben. Er erkannte mit bewunderungswertem Scharfblick, daß in diesem Augenblick eins vor allem nottat: ein flickenloses Kleid, eine harmonische Form, ein Haus, um anständig zu leben; und daß die Frage nach der Eigenart dieser Form erst laut werden dürfe, nachdem man überhaupt erst wieder gelernt habe, mit Formen umzugehen.

Hier erwies sich mit glänzendem Erfolg das brauchbare Erbteil dieser nur auf das Materielle gerichteten Entwicklung des Engländers, ein rationeller Sinn, der sich nur des Zwecks ganz bewußt werden mußte, um die richtigen Mittel zu finden. Diese Robinsonade erscheint wie ein schönes Seitenstück zu den Eroberungszügen der Engländer. Morris eroberte sich das neue Haus schrittweise mit bewunderungswerter Energie. Er fing von unten an: bevor er sich mit der Form abgab, schuf er brauchbares Material. Diese Materialbereitung war, wenn etwas an Morris zu entschuldigen wäre, die alles entschuldigende Tat. Nichts war notwendiger. Was die Präraphaeliten von vornherein richtete, die Vernachlässigung, in der sie für alle Stilbildungsversuche der kommenden Zeit nur zu vorbildlich wurden, das eitle Begehren nach der Frucht, ohne zu säen, nach Kunst ohne Handwerk, erkannte dieser recht beschränkte Maler, und sein Ehrgeiz war groß genug, auf all das Prestige der anderen zu verzichten, um dieses eine Unentbehrliche zu erreichen. Es war kein Archaismus, wenn er in die Vergangenheit zurückging, um sich echte Farben für seine Stoffe, ein gutes Gewebe für seine Teppiche, solide Techniken für seine Verglasungen, seine Metallsachen, seine Möbel, für

alles von der Kachel bis zum Tischtuch zu holen; Dinge, von denen man fast sagen könnte, daß sie in der Gegenwart so gut wie nicht mehr vorhanden waren. Wie wenig ihm ein wirklicher archaistischer, d. h. lediglich reproduktiver Sinn bewußt war, geht aus den vielen energischen Protesten gegen das Restaurationswesen seiner Zeit hervor, in denen er Ruskin folgte[1]. Aber so gut er als ein unbestreitbares Gebot ansah, nicht mit unheiligen Händen, die vergeblich verbessern wollen, an die Werke der Alten zu rühren, so natürlich war ihm die Verwendung der Prinzipien, denen die Alten ihre Werke verdankten. In ihnen erkennt er das Mittel rechtschaffener Schöpfung. „Ich will", sagt er in einer seiner vielen Schriften zur Propaganda, „alle Fähigkeiten üben, die ich habe, und bin entschlossen, nichts Schäbiges zu tun, soweit ich's helfen kann."

Das hat er gehalten. In allen seinen Werken spricht nichts so sehr als der mit halsstarriger Energie durchgesetzte Willen: immer nur das Beste! — Er war darin so findig wie die Massenfabrikanten in dem Satz: immer nur das Billige. Man kann sich fragen, wo dieser Poet die Entschlossenheit hernahm, sich mit keinem Kompromiß zu begnügen, die Erkenntnis, was das Material zu geben vermochte, den Instinkt, wie man es erreichte. Es war ein elementares Reinlichkeitsgefühl. Van de Veldes Vergleich mit dem Strom, in den man nur hinabzutauchen braucht, um immer neue Kraft zu sammeln, könnte buchstäblich genommen werden; es gibt nichts Erquickenderes, als das Werk dieses Menschen.

Es wäre um unsere Epoche schlimm bestellt, wenn solche Art nicht als zeitgemäß gelten könnte. In Wirklichkeit tat Morris nichts anderes, als was die bedeutendste Kunst unserer Zeit in ihrer Art versuchte: Klärung, Reinigung des Materials und des Sinns für das Material. Die Empfindung, die Manet dankbar zu sein glaubt, die Monet und seine Folge feiert, bedarf keiner Wesensveränderung, um Morris zu bewundern. Hier fand der tiefere Wert Turners und was Ruskin unter Turners Einfluß schrieb, eine unerwartete Verwendung, und wenn man den Franzosen lassen muß, daß sie in ihrer Malerei das englische Vorbild besser als Englands Maler benützten, Morris übersprang diese abstrakte Vermittlung und erfüllte die kühnsten Forderungen der Malerei sicherer und glücklicher als das Gewerbe irgend eines Landes. Während man noch heute in Frankreich vergeblich nach dem Nutzen der Impressionisten in allen Gebieten, die nicht der abstrakten Kunst gehören, sucht, hat Morris zum mindesten ein Resultat der Moderne, das schönste und nötigste, den vollendeten Farbengeschmack, gesammelt, und was Europas Stoffe in der Neuzeit gewonnen haben, verdankt man zu allererst ihm, nicht den modernen Malern. — Natürlicherweise war ihm die Bedeutung der Farbe im höchsten Maße bewußt. In seinen Schriften behandelt er wiederholt die Gesetze der Kontrastierungen, die er von dem zeitgenössischen Gewerbe erbarmungslos vernachlässigt fand. Aber es ist nicht zu übersehen, daß für seine Auffassung die Farbe ebenso nur einen höchst wesentlichen Teil unter anderen dar-

[1] Bei dem Streit um das Heidelberger Schloß in unseren Tagen muß man immer wieder an Ruskins und Morris' Worte denken. Den systematischen Zerstörern sollten einmal die klassischen Belege dieser beiden Engländer vor Augen gehalten werden, die heute dieselbe Gültigkeit haben, wie vor dreißig Jahren.

stellte, wie für die Auffassung, die wir von der Malerei haben, oder daß sich für ihn das Problem, das von der materiellen Farbe handelt, zu dem der Bewegung der Fläche überhaupt erweiterte. So hing auch seine Art der Ornamentik eng damit zusammen. Er beharrte auf dem Standpunkt, daß es auf wohl überlegte Verwendung des Wirkungselementes mehr ankomme, als auf den Originalitätswert dieses Elementes. Das Ornament war ihm kaum etwas anderes als die Farbe, die er mischte, um seine Vorlagen zu zeichnen. Tief durchdrungen von dem Formenleben der Vergangenheit seines Volkes, das er als Poet, als Forscher, als Künstler wieder zu beleben suchte, galt ihm die Schmucklinie der Vorfahren nicht nur nicht als fremdes, sondern als ureigenstes Gut, wie dem Dichter ein Wort, ein poetisches Bild, das er in alten Gesängen wiederfindet, und das ihm der Erhaltung wert dünkt. Er machte es zu seiner Sprache, und diese Sprache hat so viel Wohlklang, drückt so wertvolle Dinge aus, daß es frevelhaft wäre, sie auf Einzelheiten zu zerpflücken. Darauf kam es ihm an: eine Sprache zu finden, das Organ eines Menschen, der Ordnung in und um sich wünscht, nicht auf Originalität. Was er am stärksten bei den Alten empfand, war, daß sie einen anderen Ehrgeiz gekannt hatten, als den Originalitätstrieb der Gegenwart, daß in allen, über allen ein stärkerer Organismus lebte, voll tiefer Zwecke, vor deren Bedeutung alle unsere Einzelbegierden wie kleinliche Regungen verschwinden. Und dieser Vorzug, den man heute so leicht als Mangel erkennt, entschied vielleicht das Gelingen des großen Plans. Man muß es als ein Glück für Morris und seine Folge preisen, daß seiner Kunst die hervorstechenden Eigenschaften der modernen Künstlerindividualität fehlten, denn nur dadurch vermied er — glücklicher als van de Velde — die verwirrende Diskussion über persönliche Dinge. Einen ganz persönlichen Ausdruck hätte die Eifersucht der einzelnen und der Menge nie zu dem Vorrang gelassen, dessen Morris unbedingt bedurfte; auf die Gotik neidisch zu werden, fiel niemandem ein. Nicht Morris, sondern eine höchst nationale Form unterwarf sich die Präraphaeliten. Der Gesang Dantes, von dem Rossetti berichtet hatte, verschwand in dem feierlichen Gepränge der Arthussage. Um die zarte Frauenfigur, die Burne-Jones zeichnete, rankte sich das strenge Ornament altenglischer Kirchen.

Morris nahm die Gotik nicht, wie er sie fand, sondern bereicherte sie mit allen Motiven, die ihm dienen konnten. Seine frühesten Arbeiten für das Textilgewerbe, in dem er am glücklichsten gewesen ist, oder für den Tapetendruck, der ihm fast die Entstehung als moderne Technik verdankt, zeigen ihn dem Orient näher als der Heimat Chaucers. Seine erste und berühmteste Tapete, „Daisy“ mit den reizenden Primeln, ist ein frei verwandtes persisches Muster. Die Farbenkombinationen seiner Teppiche und viele ihrer Muster zeigen, wie eingehend er die Regeln der Webereien von Damaskus studierte. Er brachte außer seinem weitreichenden Wissen einen unnachahmlichen Takt mit. Der Historiker in ein paar hundert Jahren wird vielleicht unschlüssig sein, in welche Zeit diese Dinge zu rechnen sind; der Geschmack jeder Epoche wird sie schätzen. Morris verstand den Reichtum des Ornaments wie keiner seiner vielen Nachkommen. Er machte es so reich, daß die Zeichnung verschwand und nur ein seltenes Gefühl von

Struktur zurückblieb. Man sieht in dem köstlichen Gewebe „The Dove and Rose" nur das silbrig grau-blau Gewirkte, die Zeichnung scheint nur das verwendete Material, Seide und leichte Wolle, widerzuspiegeln. Für gröbere Stoffe erfand er gröbere Muster. Immer vermeiden die Muster das fatale Durchlochte der Modernen; sie decken den Grund, den sie schmücken, das Auge gleitet gern darüber hin. Man wird in Morrisschen Zimmern nicht zum Nachdenken über die tapetenersinnende Seele angeregt, aber fühlt sich behaglich.

Morris war eine höchst komplizierte Natur. Man staunt bei der Lektüre der wohldokumentierten Biographie, die Aymer Vallance verfaßte[1], über die Vielseitigkeit der Tendenzen, und nach den stark literarischen Neigungen schließt man unwillkürlich auf eine schöne Seele, die im Gedanken ihre Zuflucht findet, ihr Heim aus Phantasien zimmert und von der Realität möglichst wenig fordert. Das Bezwingende an Morris ist das Sinnliche seiner Schöpfung, daß die umfassende Kultur, die er besaß, in greifbare Formen drang, in realen Dingen zur Tat wurde, von einem Gesunden für andere Gesunde gemacht; daß das Vielseitige daran immer nur dazu diente, den Komfort des Werkes zu erhöhen. Es ist englische Kultur. Als er unter den hundert Büchern, die er für die besten erklärte, Goethe ausließ, weil er nicht deutsch verstehe, war er echter Engländer[2]. Aber er war es in vollendetem Maße. Es dürfte keiner Nation gelingen, einen Mann herauszustellen, der in gleichem Umfang alle Tugenden der Rasse vereint, wie Morris die Vorzüge seines Volkes: die ganz einseitige Bildung, aber mit allen Nüancen dieser Einseitigkeit; ein Heimatsgefühl, das durch die Stärke der Empfindung alle Hindernisse überwältigte, ja eine mangelhafte Anlage ersetzte; eine vom lebendigsten Sinn für das Nötige durchdrungene Weltanschauung, die diesen Dichter, den ein Poet als das Lieblingskind Chaucers besang, zum Kaufmann bestimmte.

Sein Einfluß war unwiderstehlich. Die Künstler kamen zu ihm, wie zu einem Vater, auch die älteren, die seiner nicht bedurften, und die ihm an künstlerischem Können überlegen waren. Sein moralisches Gewicht war so groß, der Anblick dieses starken Geistes so beglückend, daß niemandem einfiel, nach seinen rein künstlerischen Fähigkeiten zu fragen. Die Atmosphäre des Morrisschen Hauses mag wie Heimatluft gewesen sein. Daher konnte ihm die gefährliche Probe auf die Zuverlässigkeit der Freunde gelingen: die Befestigung des Firmenschildes mit seinem und seiner Freunde Namen[3].

---

[1] William Morris, his Art, his Writings and his Public life (London, G. Bell and Sons, 1897).

[2] In dem Aufsatz „The best hundred Books" in der Pall Mall Gazette, Nr. 24 (1886).

[3] Aymer Vallance hat in dem erwähnten Werk die Geschichte der Firma geschrieben. Er gibt kein genaues Datum für die Entstehung. Es war anscheinend im Jahre 1861. Die Idee der Gründung soll auf Ford Madox Brown zurückgehen. Die Gründer waren außer Morris: Dante Gabriel Rossetti, Madox Brown, Burne-Jones, Arthur Hughes (Maler), der Architekt Philip Webb, der Ingenieur P. P. Marshall und C. J. Faulkner. Die Firma hieß ursprünglich: Morris, Marshall, Faulkner & Co. Morris war von Anfang an der Geschäftsmann, selbständiger Leiter wurde er 1874. In diesem Jahre schieden die anderen Partner aus, und das Haus hieß von nun an Morris & Co. In den sechziger Jahren befand sich das Geschäftslokal 26 Queen Square, Bloomsbury, wo auch Morris selbst wohnte. Der bekannte Laden in der Oxford Street wurde erst viel später (1877) eingerichtet. Die Hauptwerkstätten wurden Anfang der achtziger Jahre in einer alten Abtei in Merton (Surrey) vereint, über die sich im „The Spectator", November 1883, eine reizende Beschreibung findet. Vgl. auch, was Gabriel Mourey in seinem hübschen Buch „Passé le Detroit" darüber sagt.

Diese Vereinigung unter der kommerziellen Flagge hat das Präraphaelitentum besser verewigt als die Brüderschaft mit den geheimnisvollen Buchstaben. Die größten Taten der ganzen englischen Bewegung stehen in dem Hauptbuch der Firma Morris & Co. verzeichnet. Es war nicht nur die Probe auf die gute Freundschaft, die selten dem bösen Wort Mirbeaus „les affaires sont les affaires" widersteht, sondern eine Prüfung des Gebrauchswertes der Morrisschen Schöpfung, ja der ganzen modernen Kunst. Nicht daß ein paar Künstler Gewerbe machten, brachte die Revolution. Morris und seine Freunde hätten dieselben schönen Dinge hervor- und an den Mann bringen können, ohne daß mehr als ein paar Kritiker darüber in Bewegung geraten wären. Die Form dieser Etablierung gab den Ausschlag. Es war vielleicht wirklich zunächst nur eine Form, die Firma bedurfte nicht des streng geregelten, mechanisch arbeitenden Apparates; man hing in diesem Laden nicht von dem ersten besten Passanten ab, die Kunden waren Freunde. Auch betonten die ersten Prospekte des Hauses den Ausschluß aller merkantilen Tendenzen. Bis zu der Konsequenz, zu gestehen, daß man verdienen wollte, trieb man die Sache nicht, und in Wirklichkeit war niemandem an dieser logischen Folge des Handels gelegen. Die Form bedeutete alles in diesem Falle. Sie war das Abzeichen einer neuen Zeit, das unentbehrliche Vorspiel für das große Schaustück, dem die Welt mit Staunen zusehen sollte, und hatte sehr schnell die wichtigsten Folgen. Nicht die moralische Bedeutung war sofort entscheidend, wenn schon selbst in London, in den sechziger Jahren, in einer höchst romantischen Aera, voll zärtlicher Malereien und Gedichte, gerade das Auftreten dieser der Welt scheinbar am weitesten abgewandten Künstler, die auf einmal Kaufleute sein wollten, den kunstgesinnten Bürger höchst verwundern mußte. Es konnte als einer der vielen originellen Gedanken gelten, auf die verrückte Künstler fallen, eine neuartige Maskerade. Vielmehr erhielt der Schritt dadurch die Bedeutung, daß die Firma zu tun hatte und sich nun mit einem Schlage sowohl ihre Beziehungen zu den Kunden als auch und in weit höherem Maße zu der Masse der übrigen Produzenten veränderten. Vorher war die Rolle des Künstlers, dem der reiche Mann einen Auftrag gab, eine Vermittlung zwischen dem Besteller und dem Fabrikanten gewesen. Dieser übernahm die Verantwortung, der Künstler war der Lieferant der Vorlage, mit beschränktem Einfluß, und konnte nicht ausschließlich dafür gut stehen, daß der Käufer nicht zu kurz kam. Das änderte sich jetzt. Der Künstler wurde der Lieferant. Morris hatte schon 1859, als Fünfundzwanziger, bei der Einrichtung seines eigenen Heims, des Red House in Upton, das er mit Philip Webb zusammen baute, und das Burne-Jones, Rossetti u. a. mit Malereien schmückten, vielerlei Erfahrungen gesammelt — die wichtigste wohl die, daß mit den Freunden wohl zu arbeiten war. Bei der Beschränktheit der Mittel, auf die man in dem kleinen Orte angewiesen war, und bei der unerschütterlichen Absicht des Bauherrn, streng im Geiste Ruskins zu bleiben, kam Morris mit Notwendigkeit dazu, sich selbst zu helfen. In London mußte ihm dieselbe Aufgabe um vieles leichter erscheinen. Wo er sich nicht durch andere helfen konnte und nichts Brauchbares fand, half er sich und machte es selber. Diese Sicherheit des Auftretens verfehlte nicht ihre

Wirkung auf manche Fabrikanten, die vielleicht auch die „Stones of Venice“ gelesen hatten oder, da der unbequeme, aber reichlich mit Mitteln versehene Besteller jeden Augenblick zum Konkurrenten werden konnte, für vorteilhaft fanden, ihn zu benutzen. Nichts war Morris willkommener. Er besaß vielleicht ein noch glänzenderes Agitationstalent als Ruskin und hatte vor diesem den unschätzbaren Vorzug eingehender Fachkenntnisse voraus, mit denen er den Leuten, die Ruskins Ideen als Utopien ansahen, schlagend und mit dem ausgeführten Werke in der Hand den Vorzug kunstgerechter Dinge erwies. Die Großfabrikation blieb zunächst von dieser Bewegung unberührt; Morris, dem alle Industrie ein Greuel war, suchte sie nicht und wäre nicht gehört worden; sein Publikum waren die Kunsthandwerker und Künstler. Und hier mehrte sich täglich sein Einfluß. Der Hauptzweig der Firma Morris & Co. war anfangs die Herstellung bemalter Kirchenfenster, für die namentlich Burne-Jones und Ford Madox Brown die Vorlagen lieferten. Mit solchen Glasgemälden war man 1862 auf der internationalen Ausstellung in London, und der Erfolg war, daß die Konkurrenz behauptete, die Verglasungen seien aus alten Stücken zusammengesetzt und daher nicht preisberechtigt. Es kam zu einer ernsthaften Expertise, die natürlich mit einer rückhaltlosen Anerkennung endigte [1]. Dadurch gewann man die Architekten, sowohl die Kirchenbaumeister wie die anderen. Der Anfang war entscheidend. Was der Bewegung auf dem Kontinent mehr als alles andere geschadet hat, war der schlechte Start, daß nicht beim Fundament, sondern bei der Wetterfahne auf dem Dach angefangen wurde. Die Maler gaben in England das Prestige, nicht den materiellen Anteil. Nicht daß die Zeichnungen sich von den gebräuchlichen unterschieden, bestimmte die ersten Aufträge, sondern die äußerst gediegene Ausführung. Der Architekt Seddon, einer der ersten Besteller, gab der Firma seine eigenen Möbelzeichnungen zur Ausführung, betrachtete also Morris als Handwerker, nicht nur als Zeichner, und ließ sich von den Malern der Firma die Dekorationen dazu malen [2].

Und dann die Hauptsache, die alles erleichterte: Morris fühlte sich nicht als Revolutionär und wurde nicht als solcher empfunden, er organisierte lediglich eine vorhandene Strömung, die Ruskin auch nicht geschaffen, sondern ins Bewußtsein gebracht hatte. Nichts fehlt den Deutschen, Belgiern, Franzosen, Holländern, allen den begeisterten Enthusiasten, die den Engländern gefolgt sind, mehr als diese Geschichte. Ihre Anstrengung war immer isoliert, und mochte sie um vieles größer, subjektiv wertvoller sein, sie konnte nie die stille Mitarbeit des Volksgenius ersetzen, der sich Morris zum Fahnenträger gewählt hätte.

Die Architektur, die in dem roten Hause in Upton ein einfaches Muster geschaffen hatte, wurde von Webb, Nesfield und vor allem Norman Shaw vernünftig ausgestaltet. Die Baillie-Scott, Newton und die vielen anderen Jungen sind die

---

[1] Vallance p. 60.

[2] Vallance. — Ausführlich ist das auf der Ausstellung 1862 ausgestellte Seddonsche Interieur in The Century Guild Hobby Horse, Oktober 1888, beschrieben. Eins der Panneaux, die es schmückten, malte Madox Brown, die anderen Rossetti und Burne-Jones.

treue Fortsetzung. Man linderte den rauhen Charakter der Älteren und machte ihn urbaner, befreite den Stil von den allzu deutlichen gotischen Details, das Gerippe blieb immer dasselbe. Noch heute läßt sich leicht in den niedrigen Landhäusern mit den großen Dächern und kleinen Fenstern, den gemütlichen dicken Türmen Voyseys und seiner Kameraden die Silhouette des Red House erkennen.

Ebenso stetig vollzog sich die Entwicklung in allen anderen Gebieten. Für die Stoffe aller Art schuf Morris neue Industrien. Sein Einfluß, wenn nicht seine Hand, sorgte für rationelle Ausnutzung der neuen Herstellungsquellen, die man in den Kolonien Englands entdeckte und die den Reichtum der Häuser von Liberty begründeten. De Morgan fand sich bereit, die Kacheln für Morris zu machen, Jeffrey & Co. druckten seine Tapeten; die Jüngeren wie Crane, Voysey, Heywood Sumner, Lewis Day u. a. ließen ihre Friese meistens bei der jüngeren Firma Essex & Co. herstellen. Benson verwandte die Morrisschen Ideen in der Metallbranche, nicht ohne sie vorteilhaft zu modernisieren; Rathbone, Ashbee, die Künstler in Birmingham und unzählige andere bemächtigten sich der Treibarbeit; Wilson, Alexander Fisher u. s. w. des Geschmeides.

Ungefähr mit dem Auftreten von William Morris fällt die Reorganisation der gewerblichen Bildungsanstalten, der Handwerkerschulen und Guilds zusammen, vielseitiger Verteiler der Ideen Ruskins und seines Propheten, denen wohl am meisten das tiefe Eindringen des neuen Geistes in das Herz des Volkes zu danken ist. Das vielgegliederte Vereinswesen Englands trug auch das seinige bei. Morris vernachlässigte keine Gelegenheit, sich seiner zu bedienen. Er gründete u. a. die Arts & Crafts Society in London und sicherte so der Bewegung eine würdige Ausstellungsstätte. Alle drei Jahre vereinigte sich unter seinem Vorsitz alles, was zu dem von ihm angeschlagenen Tone stimmte. An dem Tage, da der Verein seine fünfte Ausstellung in der New Gallery eröffnete, starb sein Gründer. Es war in den ersten Oktobertagen des Jahres 1896, gerade noch früh genug, um dem Meister die bange Frage zu ersparen, ob man das Tempo, das er der Bewegung gegeben hatte, beibehalten und wohin es schließlich führen würde.

* * *

Es ist nicht schwer, über diese Formenwelt zu urteilen. Sie ist die einzige heutzutage, die man in einer großen Schöpfung vor sich sieht. Wenn man in anderen Ländern die Belege in verschwiegenen Privathäusern suchen muß, hier liegen sie an der Straße, und wenn man in anderen mit einzelnen Symptomen rechnet, hier sind ihrer so viele und alle so gleich gerichtet, daß die Schätzung kaum fehlgehen kann. Sie neigt zur Unterschätzung. In den wenigen Jahren seit dem Tode des großen Morris sind überall so viele Dinge geschehen, daß man den Stillstand, in dem sich seitdem England zu befinden scheint, noch deutlicher empfindet. Man glaubt sich auch hier, wie in der Geschichte der Kunst, des Vergleichs bedienen zu können, und sobald man dabei das beliebteste Vergleichsmoment, den Reiz der Originalität, zuläßt, kommt England ohne Zweifel zu kurz.

Nur begeht man damit eine Ungerechtigkeit sondergleichen. Alle Diskussionen über England müssen gerechterweise von der Feststellung ausgehen, daß es etwas besitzt, was wir anderen alle nicht haben; ein allen Dingen gemeinsames ästhetisches Gepräge, auf das sich der Begriff Stil einigermaßen anwenden läßt; daß man keinen anderen Stil mit dem englischen vergleichen kann, weil bis heute kein anderer existiert. Wirft man ihm ohne weiteres Mangel an Bewegung vor, so tadelt man bis zu einem gewissen Grade diesen generellen Vorzug. Die Bewegung, die sich auf eine große Oberfläche verteilt, gibt notwendigerweise ein anderes Bild als die gleiche Anstrengung, die einige Persönlichkeiten allein vollbringen. Für die Schätzung der Gesittung der Masse, das einzige Kriterium, an dem die Stärke des Stils im Sinne des englischen abgelesen werden kann, bedeutet die hervorragende Tat einzelner an sich wenig oder nichts.

Sicher verdanken die Engländer ihren Rekord nicht lediglich der Stärke ihrer Form, sondern den Vorzügen eines Anpassungsvermögens, eines kommunistischen Instinkts, der sich in England besser als irgendwo in Europa erhalten hat. Zudem waren die Erscheinungen, die auf dem Kontinent den Verfall des Gewerbes herbeiführten, in England nicht so tief in das Volk gedrungen. Man besaß noch auf dem Lande in unerschöpflicher Menge die Beispiele der alten populären Kunst, die keine Revolution, kein Bürgerkrieg zerstört hatten, und der Engländer mit seiner großen Liebe zu dem Landleben fand in den Werken des Morriskreises wenn nichts anderes, zum mindesten ein Symbol seiner teuersten Passion. Wie sich die innerpolitische Entwicklung Englands relativ natürlicher als in den andern Ländern, ohne allzu gewaltsame Stöße vollzog, so wuchs nach außen die Macht Albions wie das Gut einer wohlverwalteten Familie. Es begann seinen Reichtum zu genießen, als Frankreichs Vermögen den schwersten Angriffen ausgesetzt war, und Deutschland erst anfing, das seine mühsam zu erarbeiten. Man ist in London nie so verschwenderisch gewesen, als in dem Paris des zweiten Kaiserreichs, und nie so sparsam, als in Berlin in derselben Epoche. In der sozialen und ökonomischen Entwicklung um einige Menschenalter dem Kontinent voraus, besaß England bereits die Organe für eine bürgerliche Kunst, als man sich in den Tuilerien noch um die Gunst der Kaiserin stritt und in den deutschen Residenzen sehr viel devoteren Sinnes jede Förderung der Kunst von oben erwartet wurde. Morris und seine Freunde appellierten in erster Linie an einen Stand, der ihnen zugänglich war, die Bildung besaß, um sie zu verstehen oder das Verständnis zu heucheln, die Mittel, um das Gebotene zu kaufen. Und sie hatten das Glück, selbst reich genug zu sein, um ihren Weg mit der Haltung ökonomischer Unabhängigkeit zu gehen und die ersten notwendigsten Manifestationen mit eigenem Gelde zu erwirken. Alles das trug dazu bei, Morris vor der ungewollten Unnahbarkeit zu bewahren, mit der unsere Künstler zu kämpfen haben, und die diesen vornehmen Geist in jedem anderen Lande betroffen hätte. Daß selbst seine sozialistische Agitation nicht vermochte, seiner stets wachsenden Popularität zu wehren, verdankte er dem tief Populären seiner Kunst, das mehr wie aus allen seinen gelehrten Schriften, aus jedem Dinge sprach, das er in die Hand nahm. Er legte

es nicht darauf an. Crane ist der wahre populäre Mann nach dem Gusto des Volkes — Muther hat ihn vor kurzem treffend gezeichnet[1] —, der Jongleur mit Bildern und Bildchen. Auch England ließ es sich nicht nehmen, neben einem großen Kerl, der durch und durch echt war, die Folie hervorzubringen, die Maske, unter der England die Neuheit dem Kontinent anbot.

Faßt man die Eigenschaften des von Morris geschaffenen Werkes zusammen, so fällt eine ganz allgemein und zwar geometrisch zu verstehende Eigentümlichkeit auf, das Flache der Gestaltungsart. Daß es in England keine Skulptur gibt, sieht man an dem ersten besten Tisch oder Stuhl. Dem rationellen Sinn, den die Gotik wieder entdeckte, genügte die Kombination grader Linien sowohl zum Bau des Hauses wie zu jedem Möbel, das das Innere schmückte. Es war die einfachste und daher ökonomischste Form, am besten zur Selbsthilfe geeignet, die unentbehrliche Grundlage zur Weiterentwicklung und vor allem die denkbar günstigste Form, um alle Vorzüge der modernen Fabrikationsverfahren auszunutzen. Morris blieb Ruskin auch darin treu, daß er diesen Lockungen widerstand. In seinen Werkstätten war die Maschine verpönt, soweit sie nicht, wie bei der Handpresse, nur eine Übertragung der Kraft des Arbeiters bedeutete. Er verzichtete auf die Maschine selbst da, wo sie ihm das ideale Mittel für die Propaganda gegeben hätte. Der Protest des Künstlers gegen den Industrialismus, in dem er mit Recht die Wurzel des Übels sah, war so heftig, daß ihm das industrielle Mittel als solches verhaßt blieb, ein Symbol des Häßlichen, auch nachdem er den Weg gefunden hatte, sich seiner zur Verbreitung des Schönen zu bedienen. Aber diese Logik war nicht lediglich die blinde Hartnäckigkeit des Bauern, der sich breitbeinig in den Schienenstrang stellt, um den Gang der Lokomotive aufzuhalten, sondern die starke Einsicht, daß Tausende kommen würden, diese Entwicklung zu vollbringen, daß kein einziger sobald wieder daran denken würde, das Ziel, so hoch wie es ihm erschienen war, zu stecken, daß es seine Aufgabe war, so stark wie nur denkbar zu konzentrieren, ohne an das Folgende zu denken. Er schuf ein Vorbild, das, von welcher Seite es auch der Blick traf, dem Beschauer dieselbe, allen Kompromissen trotzende starke Schönheit bot; er wäre nicht Morris gewesen, wenn er anders gehandelt hätte.

Morris und seine Freunde taten alles, um dieser höchst einfachen Form den größten Reiz zu geben. Dieser konnte, abgesehen von der Arbeit des Handwerkers, nur im schönen Verhältnis der Teile zueinander liegen, und Englands Architekten haben mit ihrem feinen Gefühl für diese Wirkungen schöne Dinge geschaffen. Den plastischen Schmuck ersetzte man durch das Flachornament. Die dünne Malerei der Präraphaeliten, die immer den deutlichen Umriß beibehielt, verband sich auf natürlichste Weise mit dieser Dekoration, und Morris verstand ihr den denkbar glücklichsten Rahmen zu geben, zeigte aber dabei auch die Grenzen seiner und seiner Freunde Kräfte. Der Morning Room mit dem berühmten Friese Burne-Jones' in dem gediegenen Hause, das Webb für den Grafen

[1] Richard Muther, Geschichte der englischen Malerei (Berlin 1903, S. Fischer), in dem Kapitel: Die Epigonen des Präraphaelitentums.

Carlisle baute, ist eines der besten Muster[1]. Der in Holzfeldern geteilte Fries — die Geschichte von Cupido und Psyche — umzieht den obersten Teil der Wände, nach oben von einem sehr schönen Morrisschen Plafond begrenzt, nach unten von dem Getäfel abgeschlossen, das Morris in einzelne, teils mit schönem romanischem Text, teils mit einem einfachen Blattmuster geschmückte Panneaux teilte. Man fühlt deutlich in dem Raum die Liebe der Künstler zur Sache; es wurde an alles gedacht, was dem System helfen konnte; ja, es kann kaum besser gemacht werden. Und doch wird man nicht recht froh dabei. Nicht das einzelne, aber das System wirkt kleinlich; man hat das Gefühl, daß den Leuten nur daran lag, den Raum recht anständig zu füllen. Das ist ihnen gelungen, ja Burne-Jones hat hier vielleicht das Beste gegeben; das Ganze wirkt im äußersten Maße manierlich, aber verzweifelt ungenial. Alles ist hier deutlich begrenzt, kein einziges großes Motiv macht mehr aus dem Raume als eine Stube von so und so viel Metern, die Architektur klebt auf den Wänden, anstatt darin zu leben, man fühlt sich selbst zerstückt und säuberlich eingeteilt, anstatt zu einem kräftigen Eindruck erhoben. Das Ganze ist keine Raumkunst, sondern eine vergrößerte Buchillustration. Genau dieselbe Lieblichkeit und Accuratesse, die an den englischen Büchern gefällt, findet man hier im Umfang gesteigert, aber der Reiz wächst nicht im selben Maße, ja, diese Wirkung verstimmt zuletzt genau wie jede andere Disproportion. In dieser äußerst bewußten Ausgestaltung der Einzelverhältnisse verbirgt sich in letzter Instanz ersterbende Schwäche.

Wie der Studio berichtet hat, sollten die Burne-Jonesschen Zeichnungen zu dem Fries ursprünglich ein Morrissches Buch schmücken[2] und wurden vermutlich auf mehr oder weniger mechanischem Wege vergrößert, wie die Burne-Jonesschen Zeichnungen zu der Arras-Tapisserie von William Morris, von denen das gleiche Faktum feststeht[3].

So wirkt auch das Mobiliar in dem Hause des Cupido- und Psychefrieses anständig, einfach, aber kleinlich; es ist gutes Material, wenn man es ansieht, der Kamin von Webb ist sauber gezeichnet. Aber von einem freieren Umblick aus ist es überhaupt noch kein Material, weil es zu keiner geschlossenen Form gelangt. In dem Raum, der die Arras-Tapisserien beherbergt, geht selbst die äußerlichste Beziehung der Einzelheiten untereinander verloren. Man ahnt in

[1] Palace Green 1, Kensington, London. Das Haus enthält außer dem Fries eine Menge Bilder von Burne-Jones und Crane, der übrigens auch bei dem Fries unter Leitung von Burne-Jones mitgearbeitet hat. Abbildungen im Studio 15. Oktober 1898.

[2] Sie entstanden 1865 für The Earthly Paradise von Morris, der sie selbst zum größten Teil in Holz geschnitten hat. Das Buch kam nie zustande. In der zitierten Nummer des Studio ist von einem Prospekt zu dem Buche die Rede, der von der Chiswick Press gedruckt wurde und von dem noch ein Exemplar vorhanden sein soll, mit den Motiven des Frieses. Es wäre interessant, diesen Prospekt, den ich leider nie zu Gesicht bekommen konnte, mit der Dekoration in dem Hause des Grafen Carlisles zu vergleichen.

[3] „Es ist zu bemerken," heißt es in Nr. 68 des Studio vom 15. November 1898, „daß die Originalzeichnungen Sir Edward Burne-Jones'" (zu der Arras-Tapisserie) „nicht höher als 38 cm sind und, von einigen oberflächlichen Farbenangaben abgesehen, nur sorgfältig gezeichnete, aber äußerst einfach ausgeführte Studien darstellen. Diese wurden von den Arbeitern in Merton Abbey, die Herr Dearle unter Leitung von Morris ausgebildet hat, auf das Gewebe übertragen. Sie bedienten sich dabei photographischer Vergrößerungen der verschiedenen Teile, die Burne Jones retuschierte. Dieser beschäftigte sich fast ausschließlich nur mit den Köpfen und Händen und überließ der Firma Morris & Co. die rein ornamentalen Details."

einigen Möbeln schon den entsetzlich praktischen Schubkastenstil, der sich schreiend gegen den Luxus der Gobelins auflehnt. Und so ist es mit unendlich vielen englischen Interieurs. Sie sind komfortabel, für den Raum gemacht, die Möbel sind untereinander verbunden, aber es fehlt ihnen jedes tiefere Verhältnis zu dem Raum. Sie stehen so in den Zimmern, wie die Blechornamente auf manchen englischen Möbeln liegen, äußerlich befestigt, nicht innerlich gefügt. Es fehlen intensive malerische und plastische Wirkungen, nicht solche, die mit Malerei und Plastik gemacht werden, sondern die der Architekt, der nur sein Papier vor sich hat, aber mit dem Auge im Raum Bescheid weiß, zu finden versteht.

Man macht auf diesem Wege keine Raumkunst. Auch dem idealen Freundschaftsbund, auf den sich Morris stützte, vermochte nicht die große Einheitlichkeit zu gelingen, die allein dem Werke die Macht gibt. Er erreichte, was er wollte, Ehrlichkeit im Material; er war glücklich genug, nicht nach mehr zu streben. Wäre ihm an der hohen Kunst gelegen gewesen, wie sie uns als einzig erstrebenswert erscheint, so hätte er immer Schiffbruch gelitten. Denn dafür gehört die Kraft, die England nicht mehr hatte, die Riesenhand, die einen Raum hinsetzt, wie Manet ein Gemälde, die Kunst, auf die uns bis heute die Maler allein wieder gebracht haben, kein Burne-Jones.

Morris' Größe liegt darin, daß er den Kompromiß, zu dem er sich hergab, nicht ahnte, und daß er, was mit den unendlich beschränkten Mitteln zu erreichen war, bis aufs äußerste in treuester Pflicht erfüllte. Die Gemeinsamkeit der Ideen mit den Freunden täuschte ihn. Die Wonne der Freundschaft, die diesem Glücklichen mehr als je einem Menschen unserer Zeit beschert war, brachte ihn zu dem Trugschluß, daß der Wert aus so vieler gleichgesinnter Arbeit mächtig und wert sein müsse. Er dachte an die Alten, die es ebenso gemacht hatten. Alles sichtbare Sachliche, was sich mit den schönen Epochen gemeinsamer Arbeit vergleichen ließ, schien hier erhalten, die Einsicht in den Zweck, der gemeinsame Glauben an ein Ideal, inniges Verstehen. Nur das eine Unbegreifliche, Unfaßbare fehlte: Genie.



LAURENCE HOUSMAN, ILLUSTRATION



A. J. GASKIN, ZEICHNUNG

ENGLISCHE BUCHKUNST

ENGLISCHE BUCHKUNST

Der buchmäßige Charakter des englischen Stils mußte natürlich vor allem der Buchkunst zugute kommen. Die ganze Bewegung der englischen Kunst geht von der Literatur aus; es war nur natürlich, daß man das Buch am besten bedachte. Blake hatte damit begonnen, Bilder um Verse zu malen, jeder seiner dichtenden Nachfolger fing ebenso an und vergaß nie diesen Anfang. Der Dichter Morris, von dem Rossetti glaubte, daß die Nachwelt seinen Namen den größten englischen Sängern zugesellen würde[1] — so stark wirkte das Formale eines harmonischen Geistes auf die Schwachen —, mußte, in England wenigstens, der Form, in der seine Gedichte gedruckt wurden, wenn möglich noch größere Liebe zuwenden, als den anderen Äußerungen seines Talentes. Die Buchkunst ist in England kein gewerblicher Zweig, sondern das, was in Frankreich die Malerei ist, die Quelle aller Kunst. Das Unsinnige dieser Behauptung gibt den geheimen Unsinn der ganzen englischen Bewegung, über deren Geschichte als Motto der Morrissche Satz stehen könnte, den Vallance zitiert: The only work of art which surpasses a complete mediaeval book is a complete mediaeval building.

Man liebt, was man beherrscht. Die Italiener der großen Zeit malten Fresken, die nordischen Völker begnügten sich mit dem gerahmten Bilde; unsere Modernen zeichnen Randleisten. Der Grad von malerischer Empfindung, der auf diesem Wege überhaupt gestillt werden kann, ist in den englischen Büchern enthalten.

Morris kam erst spät dazu, das Buchgewerbe in seine eigenen Gewerbe aufzunehmen, d. h. auf eigener Presse zu drucken. Die Kelmscott-Bibliothek entstand in den letzten sieben Jahren seines Lebens[2]. Er sah darin eine Art von Apotheose seiner ganzen Kunst und verdoppelte wenn möglich seine Fürsorge für alle Materialfragen. Wirklich lassen sich seine Bücher nur mit den glänzendsten Druckwerken der Caxton, Julian Notary, Pynson usw. vergleichen. Aber sie sind gleichzeitig

---

[1] „Among the greatest English singers of the past, perhaps four only have possessed this assimilative power in pure perfection: Chaucer, Shakespeare, Byron and Burns; and to their names the world may probably add in the future that of William Morris." („The Academy" Febr. 1871.)

[2] Es wurden von 1891 bis 1897 circa 50 Werke auf der Kelmscottpresse gedruckt. Ein genaues Verzeichnis dieser wie der früheren Werke findet sich am Schluß des Vallanceschen Werkes.

auch der Form der Alten sehr nahe. Nirgends hat sich Morris so dem Archaismus hingegeben, als im Buchdruck.

Und doch ist es auch hier nichts weniger als ein unpersönliches Wiederholen der Muster. Nie verstand er sich zu dem Humbug, den Zweck des Buches, die Lesbarkeit ganz hintenan zu stellen. Bewunderungswert bleibt die relative Klarheit der Form selbst in den Werken, die er mit der dicken gotischen Chaucertype druckte. Gewiß sind dies keine Bücher für den gar zu flinken Bildungstrieb des Großstädters, der auf dem Wege vom Hause zum Bureau einen Band Zeitungslektüre verschlingt, es sollten Werke stiller Erbauung sein, bei deren Lektüre der Geist sich gern vor jedem Worte sammelt, Werke, deren Formen ebenso vollendet sind, wie die Gedanken, die Morris sozusagen lauter, vernehmlicher druckte, wie um den Klang des gesprochenen Wortes zu ersetzen.

Mag der Umfang dieser Kunst beschränkt sein, in ihrem Umfang ist sie herrlich. Wirklich meint man manchmal, als ob Morris mit dem einfachen Schwarz und Weiß zu malen verstände. Seiten, wie das köstliche Titelblatt zu „A Tale of Over Sea“ mit dem reichen Rankenwerk, das die großen Lettern verstrickt, wirken wie die farbigsten orientalischen Miniaturen. Die magistralen Blätter der „Goldenen Legende“ und dergleichen haben eine Feierlichkeit der Pracht, ein Leben im Reichtum, daß jeder Gedanke an den Mechanismus der Technik zurücktritt. Man kann nicht ohne Ungeduld die unendlichen Abhandlungen von Morris über die Typen, über die kleinen oder großen Ränder, über die unerschöpfliche Papierfrage und die unendlich komplizierte Beschaffung der wahren Druckerschwärze lesen; sieht man aber das Resultat dieser mimosenhaften Bemühungen, so ist jeder Gedanke an Künstelei verschwunden, und man freut sich nur der hohen Werksgesinnung.

In dem Weiß und Schwarz kam auch Burne-Jones zur Geltung, unendlich besser, als in den großen Gemälden. Hier wirkte das Malerische dieser Kunst in seiner richtigen Sphäre und entwickelte den Grad von Ausdruck, dessen Burne-Jones fähig war. Selbst einen Crane vermochte Morris zu verwenden. Das Beste ist immer das geblieben, was er ganz allein gemacht hat.

* * *

Das Buch wurde für England das Medium, in dem sich die wichtigsten künstlerischen Entwicklungen am entscheidendsten abspielten, vor allem die Auseinandersetzung der englischen Jugend mit der Morrisschen Form. Die große, starke Einseitigkeit des Meisters ließ deutlich sehen, wo andere ansetzen konnten. In dem alles umfassenden Werk, an universalem Geist hat ihn kein Engländer übertroffen. Alles, was man gleichzeitig mit ihm und in den wenigen Jahren nach seinem Tode in den Lieblingsgewerben, der Textil- und Tapetenbranche, geschaffen hat, hält keinen Vergleich mit ihm aus. Auch im Buchgewerbe hat sein Ehrgeiz, die Pracht seines Materials, nicht seinesgleichen. Wohl aber fanden sich Leute, die, auf die Konkurrenz mit den Alten verzichtend, eine Bereicherung der Über-

lieferung versuchten und dabei glücklich waren. Die Fortsetzung mußte die enge urenglische Form durchbrechen und die Elemente aufnehmen, die Morris vernachlässigt hatte. Darunter war eins, dem der Meister von Kelmscott jede Verwendbarkeit für seine Zwecke absprach: die Zeichnung Japans. Morris ahnte mit gesundem Instinkt den verderblichen Einfluß dieser „unarchitektonisch" empfindenden Völker. Merkwürdigerweise warf er bei dieser Schätzung zuweilen China und Japan in einen Topf, wohl weil er immer nur die exotische Seite sah, die der ehrlich gehaßte Whistler zeigte. Sicher wäre er bei eingehenderer Erfahrung unter den ersten gewesen, die die unendliche Überlegenheit des chinesischen Genius über den Nachfolger und den lebendigen Wert dieser Kunst für unsere Ästhetik erkannten und das an Japan liebten, was noch an die übernommene Form erinnerte. — Jedenfalls hat die englische Jugend die relative Widerstandsfähigkeit gegen die phantastische Linie Japans William Morris zu danken. Sein gesundes Beispiel war allzu gegenwärtig und zu überzeugend, um nicht bei der unvermeidlichen Hinnahme Japans einige Reserven zu bewirken. Die Masse unterlag natürlich hier wie überall und immer dem hübschen Kleinkram und verdünnte noch die Flora Walter Cranes mit den japanischen Blümchen. Ein paar feine Künstler begriffen die Aufgabe tiefer. Unter den ersten steht Charles Ricketts, von dem ich schon als Maler sprach. Man vergißt alles Unzulängliche seiner Bilder bei seinen Büchern. Ricketts vertritt in seinen Zeichnungen Morris gegenüber das Recht einer zarteren, verschwiegeneren und tieferen Gestaltung und weiß trotz seiner ungemein komplizierten Gedankenwelt, eine konventionelle Form zu behalten. Das Japanische ist nur ein kleiner Teil seines Wesens, ja, der Umfang seines Eklektizismus läßt sich kaum andeuten; man findet alles in ganz feinen Dosen, was einen Menschen an der Kunst des Seltenen fesselt. Dazu bediente er sich in seinen früheren Büchern, aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, zuweilen einer Technik, die das Verwirrende seiner Art noch vergrößerte. In den Bildern für die Ausgabe der Gedichte des Lord de Tabley[1] verwandte er die Radierung, und diese Radierungen erinnerten zum Teil an Dürersche Holzschnitte. Der Umschlag der „Sphynx" von Wilde dagegen zeigt ganz zarte Figuren in gradlinigen Hieroglyphen; die Holzschnitte im Innern des hübschen Buches stehen in zartem Rotbraun auf dem weißen Papier, die Initialen in grün. Von derselben mageren Noblesse ist der Schmuck von Hero und Leander[2], bei dem ihm sein Freund C. H. Shannon half. Ein paar ganz simple mathematische Linien in Gold auf Pergament geben den Umschlag. — Ungefähr gleichzeitig mit diesen Büchern gaben die beiden Freunde die Zeitschrift „The Dial" heraus, in der Shannon schöne Lithographien, Ricketts glänzende Holzschnitte brachte. Den Text druckte, so viel ich weiß, die alte Chiswick Press in mustergültiger Form. Alles das war von einem feinfühlenden Geschmack, neben dem der Meister der Kelmscott-Press übertrieben massiv erscheinen mußte. Morris konnte man überhaupt kaum geschmackvoll nennen. Er war dafür zu gesetzmäßig, seine Wirkungen ergaben sich aus der weisen Handhabung

[1] Bei John Lane in London.
[2] Bei Elkin Matthews und John Lane in London.

logischer Vorschriften. Aber wenn er die Überraschung nicht kannte, noch suchte, man war sicher bei ihm. Die Typographie der Nachfolger experimentierte. Freilich läßt sich bei den frühen Büchern von Ricketts nicht entscheiden, was auf sein Teil kam und was der Verleger dazu tat, und es wäre unrecht, diese Sachen neben die Kelmscottwerke zu stellen, die Morris allein mit unbeschränktem Kredit redigierte. Auch Ricketts empfand die Notwendigkeit, sich selbst zu etablieren. Schon The Dial erschien im Selbstverlage. 1894 publizierte Ricketts das kleine Bilderbuch „The Queen of the Fishes", das Lucien Pissarro, der Sohn Camilles, vollständig in Holz geschnitten und auf seiner kleinen Presse in Epping gedruckt hatte — eins der reizendsten Werke moderner Buchkunst, eine Vereinigung französischer und englischer Art, wie sie nur der glücklichste Zufall vollbringen konnte[1]. — Kurz darauf tat Ricketts den Verlag Hacon und Ricketts auf, in dem seither eine Menge schöner Bücher erschienen sind. Er lernte die Einfachheit und verließ ganz die Morrissche Bahn, um eine leichter handliche, ganz moderne Form von natürlicher, schlichter Eleganz zu finden, und dürfte heute zu den Berufensten in London gehören, die das Prestige englischer Buchkunst erhalten. Es sind ihrer, wenn man näher zusieht, nicht viele in dem buchreichen England. Wohl fehlt es nicht an Illustratoren; und es gibt feine Künstler, wie Laurence Housman, William Strang, Selwyn Image, A. J. Gaskin u. v. a. unter ihnen; aber Leute, die, wie Ricketts, mit den Ansprüchen eines William Morris an das Buch wie an eine der Baukunst würdige Aufgabe herantreten und dabei eigene Wege gehen, sucht man vergebens. Freilich wäre das Gegenteil überraschend. Zur Realisierung des Morrisschen Ideals gehörte nicht nur ein ungewöhnlicher künstlerischer Wille, sondern das Zusammentreffen glücklicher Umstände, die sich am seltensten in der Hand des Künstlers vereinen: praktischer Sinn, die Begabung des Kaufmanns, große Energie und vor allem Geld. Morris konnte immer nur Muster bleiben, und die Beurteilung seines ganzen Werkes muß immer dieses der ganzen Art nach Individuelle der Erscheinung in Betracht ziehen, mag die Äußerung auch noch so viele Massenzüge verraten. Daß in unserer Zeit raffiniertester Arbeitsteilung solche Zentralisationen der Arbeit, und zumal der handwerklichen Arbeit, als nacheiferungswerte Muster der Organisation gelten, ist eine schöne, vielleicht unvermeidliche, aber sicher unhaltbare Utopie. In London ist noch ein jüngerer Architekt dem Morrisschen Beispiel gefolgt, C. R. Ashbee, der Verfasser der für englische Ästhetik typischen Aphorismen[2], vielseiliger Künstler und Leiter der Guild and School of Handicraft, die in Whitechapel ihre Werkstätten errichtete. Ashbee hat den zahlreichen Zweigen seines Betriebs auch das Buch-

[1] Freilich gehörte neben allem anderen ein Bienenfleiß dazu. Pissarro schnitt nicht nur die Bilder und die reizenden Rahmen, sondern auch den ganzen Text der 17 Seiten. Die Grundfarbe des Textes und der meisten Bilder ist ein warmes Grau, das sehr schön zu dem gelben Japanlücken steht. Die Seitentitel sind in einem nach Gelb gemilderten Rot. Wo Rahmen verwandt sind — immer nur bei den Seiten mit mehrfarbigen Bildern — stehen sie in blassem Grün, auf der ersten Seite in Gold. Fünf der Bilder sind vielfarbig. Das Ganze ist äußerst bunt und doch von glänzendem Geschmack und die Bildchen, in denen der alte Pissarro zu lächeln scheint, sorgen für männliche Haltung. — Der Text ist so deutlich, wie es bei dem Verfahren möglich ist.

[2] Gesammelt in den „Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship" (London 1894, Guild and School of Handicraft). — Seit einiger Zeit befinden sich die Werkstätten der Guild in Campden.

gewerbe zugefügt und seit dem Tode von Morris manches wohlgeratene Buch gefertigt.

So viel Besonderes sich in solchen Erscheinungen und in den unzähligen privat für die englischen Bibliophilen gedruckten Werken zeigt, all diese Dinge verschwinden in der Masse von Büchern, die der englische Verlag auf den Markt und in die Menge bringt. Die Schätzung des Durchschnitts dieser Leistung ergibt ein respektables Niveau. Es ließen sich ohne Mühe ein Dutzend Druckereien und noch mehr große Verlagshäuser nennen, in denen nur tadellos ausgestattete Bücher gemacht und herausgegeben werden. Die modernen Verlagsfirmen Londons begannen lange, bevor Morris seine Kelmscottpresse einrichtete, sich ihre Hauskünstler zu ziehen; sie sorgten, wenn nicht für individuelle Bücher, für eine ihrem Hause eigentümliche geschmackvolle Form der Bücher und trugen, jede in ihrer Art, dazu bei, diese gewerbliche Tradition zu bereichern. Morris zeigte, welcher Gediegenheit diese Kultur fähig war. Es konnte nicht fehlen, daß sie ein Genie hervorbrachte. Es entstand in dem Moment, da der eklektischen Jugend diese Kultur geläufig und die Gotik des alten Führers zu eng wurde. Es ging nicht über das Gebiet, dem es entsprang, hinaus, aber zauberte aus dem kleinen Feld so viel Schönheit, daß man wirklich einen Moment glauben konnte, das vergängliche Papier des Buches sei fähig geworden, den kunstschöpfenden Genius so zu erregen, wie einst die mächtige Wandfläche, die Holztafel, die Leinwand den Genius der Alten.



AUBREY BEARSDLEY: VIGNETTE
AUS „THE PIERROT OF THE MINUTE“

AUBREY BEARDSLEY UND SEIN KREIS

By ways remote and distant waters sped,
Brother, to thy sad grave-side am I come,
That I may give the last gifts to the dead,
And vainly parley with thine ashes dumb:
Since she who now bestows and now denies
Hath ta'en thee, hapless brother, from mine eyes.
But lo! these gifts, the heirlooms of past years,
Are made sad things to grace thy coffin shell
Take them, all drenchèd with a brother's tears,
And, brother, for all time, hail and farewell!
A. B.

Bei Beardsley konnte man die schönsten japanischen Holzschnitte in London sehen und zwar alle von denkbar ausführlicher Erotik. Sie hingen in sauberen Rahmen auf fein abgetönten Tapeten und waren unanständig; die wildesten Phantasieen von Utamaro, dabei von weitem sehr zierlich, proper und harmlos. Es gibt wenig Sammler für diese Dinge; da man sie nicht zeigen kann, waren sie vor 10 Jahren noch relativ billig zu haben, und man findet unter ihnen die besterhaltenen Drucke.

Es war eine eigene Stimmung, mit Beardsley unter diesen Bildern zu plaudern, die hier so natürlich hingen, wie bei dem guten Bürger die Bilder der lieben Eltern über dem Sofa. Man mußte sich, wenn man von Burne-Jones kam, wo nur die christlichsten Primitiven zu sehen waren und die Gespräche wie der Meister selbst auf Filzpantoffeln schlichen, einen gewissen Ruck geben und eine neue Haltung finden, die freier, aber nicht weniger delikat war. Übrigens war Beardsley im Gespräche von wohltuender Enthaltsamkeit. Er tippte an und ließ sich antippen, verstand das Zufällige zu sagen, das gleichzeitig das Notwendige ist. Es hat wenig Menschen gegeben, bei denen man so sehr wünschen konnte, ihre Sachen kennen zu lernen, den Grad der Hingabe, deren sie fähig sind.

Wer kennt Beardsley! Wie oft ist es mir bei Künstlern und Dichtern, die unbewußt in seinem Schatten wandelten, geschehen, daß sie, wenn man ihnen von ihm sprach, in der gewissen Diplomatie antworteten, die nicht zugestehen

will, daß man den Namen zum erstenmal hört, von dem der andere so viel Wesens macht. Es hat mich immer traurig gestimmt, daß unsere Kultur so difform, so roh, so gemein ist, daß selbst unter Menschen, die etwas Besseres können, gesprochen wird, nur um zu sprechen, daß der erste Gedanke zwischen mir und dir nie der Wunsch ist, von dem anderen etwas zu haben, eine gemeinsame schöne Stimmung zu bilden, in der alle Erlebnisse wie mit goldenen Lichtern erglänzen, sondern die brutale, eines Kaffernfürsten würdige Begierde, dem anderen möglichst zu imponieren und lieber sich entfernt zu halten, um bei der Annäherung nicht dieses stumpfen Talmiglanzes verlustig zu gehen. Man glänzt mit der Kunst wie die Amtsrätin in Kieferstädtl mit dem nie benützten Porzellan in dem Glasschrank. Selbst ganz feine Menschen machen es so und bringen sich dabei um die geringen Brosamen Glücks, die am Wege liegen und köstlich sind. Es ist zuweilen die anständige Rückhaltung, die nicht gern auspackt, wenn sie keinen behaglichen Platz findet; und es ist sehr oft der Mangel an Sicherheit, selbst die elementarsten Dinge, wie die Kenntnis Beardsleys, als Voraussetzung brauchen zu können, nicht um über Beardsley tiefe Dinge zu sagen, sondern um Einverständnisse zu erleichtern, in deren lauschigen Winkeln der holdeste Genuß ruht. Es ist die traurige Tatsache, daß nicht nur ich und du, sondern Genies wie Beardsley in unserer Zeit, die sich der Banalitäten so schnell bemächtigt, wo man so schnell weiss, so schnell sieht und liest, der Fülle der Erscheinungen wegen oder wer weiß aus was für Gründen, selbst von den Menschen nicht gekannt werden, deren ganze Art auf diesen Ton gestimmt ist. So geschieht es, daß sich mancher unwiderruflich verirrt oder der letzten und besten Reife, die für seine ganze Art notwendig wäre, nicht teilhaftig wird, weil dieser eine Ton nicht zu seinen Ohren dringt oder erst dann, wenn das Gehör durch die Gewöhnung an brutalere Laute schwerhörig und stumpf geworden ist.

Wenn ich nur das eine mit diesem Buche erreichen könnte, die Klärung der Notwendigkeit einer organischen Ästhetik, einer organischen Kultur, von der wir himmelweit sind, die wir noch nicht im allerentferntesten ahnen; die Einsicht, daß gewisse Dinge nicht zur Bildung, sondern zum Leben gehören, Notwendigkeiten sind, um seine geistige Notdurft ausdrücken zu können, Selbstverständlichkeiten, viel selbstverständlicher als die Sitte, den Fisch nicht mit dem Messer zu essen oder die Dame nicht dem Herrn vorzustellen. — Es werden alle Jahre bedeutende Leute geboren und bedeutende Dinge gemacht, und dazu pfropft sich unser Gedächtnis von Jugend an mit tausend wichtigen und hochwichtigen Dingen voll, die den Hintergrund unseres Bewußtseins mit prunkenden Intarsien bedecken. Und außerdem geschehen täglich unendlich unwichtige Dinge, die uns belasten. Es scheint notwendiger, die letzte Premiere gesehen zu haben, als von irgend einem geographisch ferner liegenden Ereignis zu wissen, das nicht nur die Dinerunterhaltung einer Viertelsaison bildet, sondern unserer intensivsten Aufmerksamkeit würdig ist. Bildung ist die richtige Bevölkerung des Bewußtseins mit all den Dingen, die zur Gestaltung und Förderung der Gegenwart nötig sind. Von den hundert bedeutenden Künstlern, die in so und so viel Jahren geboren werden,

sind zwei oder so und so viel unentbehrlich, nicht weil sie die Seele hin und her bewegen, sondern die Zeit, weil sie symbolische Stücke von uns selbst sind, deren Besitz uns richtige Begriffe unseres Lebens gibt, einen Widerstand gegen den Pessimismus, der nur Schlechtes in unseren Tagen sieht, eine kühle Waffe gegen sanguinischen Optimismus, der die Kanaille der Zeit verkennt, mit einem Wort Erkenntnis. Solche Leute sind konzentrierte Erkenntnis. Beardsley gehört zu ihnen, und die Notwendigkeit, jedes seiner Fragmente gesehen zu haben, ist dringender als ein Bild von Burne-Jones oder Watts zu kennen, auch wenn diese Bilder noch viel schöner wären. — Kunstevolutionen verfolgen, wie wir es zuweilen in diesen Beiträgen versuchen, ist interessant und jedenfalls wertvoller und menschenwürdiger, als Briefmarken sammeln oder Skat spielen, aber das andere, die Kenntnis gewisser Künstler unserer Zeit ist ganz unentbehrlich. Erst wenn man Beardsley oder Dostojewski oder Manet zu erfassen die Gewohnheit hat, wie man Bismarck kennt, werden wir Kultur haben. Ob der eine Maler, der andere Staatsmann, der andere etwas anderes ist, kommt dabei nicht zuerst in Frage: sie haben unsere Zeit in den Fingerspitzen, jeder auf seine dermaßen individuelle Art, daß die Beschränkung der Kenntnis auf den einen allein die Erfahrung notwendig schief macht. Das Genie mag diese Erfahrung nicht brauchen und einem produktiven Menschen soll sie sogar zuweilen schaden. Man kann vor solcher Prophylaxis ein unbegrenztes Mißtrauen haben und in ihr nichts anderes als Erbsünden der schlimmsten Art sehen, die noch zur Zeit Goethes unserem Blute nicht beigemischt waren. Es ist erst später unter Dichtern Sitte geworden, sich möglichst liederlich zu kleiden, und es ist wohl kein Zufall, daß dieselben Leute von der Malerei nur so viel wußten, daß man sie wie den Salat mit Öl macht, und daß dieselben Leute die haarsträubendsten Geschmacklosigkeiten in ihrer Literatur begingen, die man eine Zeit lang als Originalitäten zu feiern pflegte. Es gibt Zeiten, wo zum Geschmack mehr Genialität gehört als zum Genie.

In diesem Sinne gefällt es uns, Beardsley genial zu nennen, obwohl er nur Buchillustrationen, nicht mal Möbel gemacht hat; aus einer Schätzung genial, die ihre Elemente aus der Gegenwart nimmt, nicht nur aus Vergleichen mit anderen Epochen, obschon auch diese genug Handhaben geben, Beardsley zu verehren.

Sein Genie war, daß er verstand, der ganzen Stilübung dieser englischen Epoche die Objektivität und damit einen Stil zu geben. Auch er hat Botticelli gekannt und für Beatrix geschwärmt, sein Ausgang war derselbe wie der Rossettis. Aber die Sprache des Quattrocento war nicht die seine und er hat nicht wie die anderen in ihr gelallt, sondern gescherzt und im übrigen vorgezogen, sich in seiner eigenen auszusprechen. — Seine Beatrix trägt die Züge der Réjane. Beardsley war der erste Engländer, der sich wieder gründlich nach Frankreich wandte; er hat nicht nur die Réjane gesehen, sondern sie wie ein Pariser gesehen, wie Forain. Er ging nicht in der Chaucer-Literatur auf, sondern machte Illustrationen zu Manon Lescaut, zeichnete eine Madame Bovary und Gautiers Mlle Maupin, beschäftigte sich mit Balzac, amüsierte sich über Zola wie irgend einer im Quartier latin und schwärmte für Mallarmé. Er wäre in Paris ein Lautrec geworden und

wurde der er war, weil es ihm für einen Engländer und für sein Metier so am besten dünkte. Es gibt Tuschzeichnungen von ihm, die an Gavarni erinnern, andere, bei denen man an Guys denkt, wieder andere, köstlichere, in denen er mit zartestem Bleistift nur in losen, ganz gehauchten Linien wie den Haaren junger Mädchen spielt und einen Franzosen des 18. Jahrhunderts wachruft, einen St. Aubin, wie ihn Whistler sehen würde. Nicht Japan, sondern das Französische hat ihn innerlich bestimmt. Er kam oft nach Frankreich, auch zuletzt zum Sterben. Seine Schätzung des Puvis war anders als die seiner Landsleute, und er wurde hier bei den Jungen anders als Burne-Jones geschätzt. Er vertiefte in Paris seine Allüre und schärfte sich den Witz, der in London nach Honig duftet, und trug in die Erhebung der schwärmenden Malerdichter die kokette Frechheit seines zierlichen Pierrots hinein. Er ist der Gentleman-Künstler Englands gewesen.

Das Japanische war ihm wichtig für das Handwerk. Er fand, daß man für das kleine Format der Buchzeichnung, die den Augen nahe ist und sich nur auf Schwarz und Weiß beschränkt, anders detaillieren müsse, als der Maler im Bilde, und sah in Harunobu und Utamaro verschiedene Grade dieser ganz auf das Format gerichteten meisterlichen Kunst. Er beschränkte sich im Anfang darauf, die geistvollen Striche Forains zu japanisieren und mit der Lyrik der Japaner Satiren zu schreiben. Die Verwendung des Empires für die Staffage der Szenen fügte einen ganz neuen nicht weniger japanischen Reiz hinzu. Er verwendete es typographisch in schlanken geraden Linien. Ein Mobiliar, das an nichts weniger als an Napoleon erinnerte, mehr Louis XVI und noch mehr — Beardsley war. Dieses Empire lieferte ihm auch das Kostüm seiner Helden, den aus schwarzen und weißen Punkten gewobenen Reichtum von Stoffen, das Gewirr von Litzen, Rüschen und Spitzen, die fabelhafte Eleganz des Milieus, die nicht das Mittel verrät.

Man könnte ein Buch über die Kostümkunst Beardsleys schreiben. Die Mode, die ihm oder der er bewußt und unbewußt gefolgt ist, ist eine Plutokratie; er aber verstand dies Entmaterialisieren des Kleides, daß es nur aus Linie und Glanz besteht, ein Röckchen mit Rosen zu besäen, ohne es dick und formlos zu machen. Seine Seele ging darin auf. Er sprach nicht nur in seinen Bildern von Kleidern, er war stolz darauf, von nichts anderem zu sprechen, und zeigte, wie selbstzufrieden seine Helden mit diesem Lebenswerk waren. Nie wurde unserem Utilitarismus schärfer, hochmütiger die Meinung gesagt. Er träumte von einem Theater mit der Grazie als Heldin, wo die Seide der Kleider die Rollen flüstert und ein Fältchen die Pose gibt. Zuweilen, selten haben seine Stücke eine Spur von Handlung; dann sind es Dinge, die auch Leuten ohne englische Prüderie einigermaßen gewagt erscheinen. Aber er versteht sie anzuziehen, nicht wie die lüsternen Schelme des 18. Jahrhunderts, die verstecken, was sie sehen lassen, sondern hochmütig wie ein Spanier, der sein Wappen zeigt, harmlos und gefällig wie ein Japaner. Die Geste ist sublim, auch wenn sie schamlos ist. Er stilisiert das Krasseste und macht es dadurch nicht nur möglich, sondern anständig, ja, von der Tadellosigkeit bewußter Sitte. Man kommt ihm mit dem Eindringen in das Stoffliche seiner Gebiete nicht näher. Die Passionen der Menschen sind heute

nicht schlimmer als vor zweitausend und mehr Jahren in Griechenland und den benachbarten Inseln. Der Unterschied ist nur die Geste, nur diese ist uns verloren gegangen. Man möchte von Beardsley weniger sachlich und mehr in schönen Reimen sprechen oder in einer Prosa, die sich nur an tausend schöne Äußerlichkeiten hält und ja nicht tiefer geht, um nicht die keusche Unkeuschheit zu deflorieren, die ihm lieb war. Er bediente sich selbst die paarmal, da er geschrieben hat, dieser Sprache, wie in der romantischen Novelle „Under the Hill", der deliziösen Geschichte des Abbé Fanfreluche, deren Fragment R. A. Schröder glänzend übersetzt hat und von dem mir erlaubt sei, wenigstens ein Kapitel hier wiederzugeben[1].

[1] Vor einem Toilettentische, der nicht weniger schimmerte als der Altar von Notre-Dame des Victoires, saß Helena in einem kleinen, schwarz und heliotrop farbenen Morgenrock. Der Coiffeur Cosmé besorgte ihre duftende Chevelure und machte mit kleinen, von den Liebkosungen des Feuers warmen, silbernen Zangen reizend intelligente Löckchen, die ihr wie ein Hauch über Stirn und Augenbrauen fielen und sich wie kleine spiralige Weinranken um ihren Nacken drängten. Ihre Lieblingsdienerinnen: Pappelarde, Blanchemain und Lorayne warteten unmittelbar hinter ihr mit Parfum und Puder in zarten Flakons und zerbrechlichen Töpfchen und hielten in Porzellanvasen die entzückenden Farben aus der Werkstatt Châtelines für jene Wangen und Lippen, die in den Leiden des Exils ein wenig bleich geworden waren. Die drei Favoriten: Claud, Clair und Sarrasine standen ein wenig verliebt mit Präsentierteller, Fächer und Schnupftuch da; Millamant hielt eine einfache Trage mit Schuhen, Minette ein Paar weiße Handschuhe, la Popelinière — die Kleiderdame — stand mit einem Rock in goldgelb parat, la Zambinella trug die Juwelen, Florizel ein paar Blumen, Amadour eine Schachtel mit verschiedenen Federn und Vadius eine Schachtel mit Bonbons. Der ganze Raum war mit den galanten Gemälden Jean Baptiste Dorats tapeziert und die Tauben, die immer aufwarteten, liefen überall am Boden auf und ab; und hier und da saßen Zwerge oder andere zweifelhafte Kreaturen, die die Zunge ausstreckten, sich kniffen und sich abscheulich genug benahmen. Zuweilen lächelte Helene ein wenig nach ihnen zu.

Wie die Toilette fortschritt, spazierte Mrs. Marsuple, die dicke Manikure und Fardeuse herein, grüßte Helena mit einem vertrauten Kopfnicken und nahm neben der Tafel Platz. Sie trug ein Kleid aus weißer, gewässerter Seide mit Goldspitzen und ein karmoisinfarbenes Sammethalsband. Das Haar hing ihr in Bandeaux über die Ohren und ging an ihrem Hinterkopf in einen großmächtigen Chignon über. Ihr Hut war breit gerändert, mit Rosenvolants behangen und blühte förmlich von roten Rosen.

Mrs. Marsuples Stimme war voll lüsterner Salbung; sie hatte schreckliche kleine Gesten mit den Händen, sonderbare Schulterverengungen, einen kurzen Atem, der die überraschendsten Falten in ihrem Körper hervorbrachte, eine verdorbene Haut, große zornige Augen, eine Papageiennase, einen kleinen lockeren Mund, große fleischige Backen, Kinn auf Kinn. Sie war eine weise Person. Helena liebte sie mehr als irgend eine andere ihres ganzen Personals und hatte hundert Kosenamen für sie, wie: „liebe Kröte", „Zwiebelchen", „Cock Robin", „süßes Mäulchen", „Prüfstein", „kleine Hustentropfen", „Bijou", „Buttons", „Herzblatt", „Dick-Dock", „Frau Männlich", „kleiner Schlecker", „cochon-de-lait", „kleiner Unart", „lieber Segen" und „Trumpf". Die Gespräche, die zwischen Mrs. Marsuple und ihrer Herrin stattfanden, waren von der ausgezeichneten Art derer, die unter alten Freunden vor sich gehen. Ein vollkommenes Einverständnis gab halben Sätzen ihre volle Bedeutung und der kleinsten Beziehung eine Pointe. Natürlich wurde Fanfreluche, der neue Ankömmling, ein wenig vorgenommen. Helena hatte ihn noch nicht gesehen und ließ einen Schwall von Fragen über ihn los, die alle von einer entzückenden Sachlichkeit waren.

Der Rapport und die Zensur waren zu gleicher Zeit beendet.

„Cosmé," sagte Helena, „du hast deine Sache wirklich ganz brillant gemacht und dich heute abend selbst übertroffen."

„Madame schmeicheln mir," sagte das antike alte Ding mit einem mädchenhaften Gelächter unter seiner schwarzen Atlasmaske („with a girlish giggle under his black satin mask"). „Wahrhaftig, Madame, zuweilen glaube ich, ich habe überhaupt gar kein Talent; aber ich muß gestehen, heute abend krallt mich ein wenig die Eitelkeit."

Es würde mich schrecklich schmerzen, wenn ich berichten sollte, wie sie gemalt wurde. Genüge es, zu erfahren, daß das kummervolle Werk kühn, prachtvoll und ohne den leisesten Schatten einer Täuschung zu Ende geführt wurde.

Helena ließ ihr Negligé hinter sich gleiten und erhob sich in einem undefinierbaren Schauer und Geschwirr von Spitzen, Besatz und Volants vor dem Spiegel. Sie war anbetungswürdig, lang und schlank. Rücken und Schultern waren wundervoll gezeichnet und die kleinen malitiösen Brüste voll jenes irritierenden Liebreizes, den niemand vollkommen begreifen oder bis zu Ende auskosten kann. Ihre Arme und Hände waren voller, aber zart von Gelenken und ihre Beine waren göttlich lang, von der Hüfte bis zum Knie 22 Zoll, vom Knie bis zur Ferse 22 Zoll, wie es einer Göttin zukommt. Wer Helena nur im Vatikan, im Louvre, in den Uffizien oder im British Museum gesehen hat, der kann sich nicht vorstellen, wie wunderschön und süß sie in Wirklichkeit aussah. Durchaus nicht so wie die Dame in „Lemprière".

Mrs. Marsuple wurde ganz lyrisch über die süße kleine Person und pickte mit Küssen an ihren Armen herum.

Wer Beardsleys Zeichnungen kennt und diese Sachen liest — sie standen in einem der letzten Inselhefte — wird dankbar sein, wieder ein Mittel zu haben, um sich seiner zu erinnern[1]. Es werden darin nicht alle Saiten, nicht mal die kostbarsten, angeschlagen, aber man bekommt eine Idee von der unerhörten Fülle von Einfällen, der für einen jungen Menschen fast unheimlich differenzierten Geschmackskonsequenz, von dem tollen Schöpfungsvermögen bei Dingen, die nichts weniger als der im Augenblick fließenden Produktion zu entsprießen pflegen, und durchaus nichts Junges im schöpferischen Sinne verraten. Die Konsequenz ist das Bedeutendste daran; man fühlt den Menschen, der nicht nur so schreibt und malt, sondern so ist; der nicht nur, wenn die Muse ihn begeistert, den Sammetrock anzieht, sondern auch im Negligé Künstler bleibt; den man auf allen Dingen, aber nie auf einem Ton ertappen kann, der nicht ganz zu seiner Kunst paßt.

Von wie vielen kann man dasselbe sagen?

Und eins kommt in der Literatur Beardsleys nicht zum Ausdruck: das Starke in dem Feinen. Er ist als Literat Amateur, als Zeichner gibt er zuweilen so einfache, mächtige Linien, daß die größten Japaner zurücktreten. Hier erscheint das Minutiöse nicht als Kleinheit, nicht als Sucht nach füllendem Detail, sei es auch noch so geistvoll, sondern wird Notwendigkeit. Es versteht sich dies bei gewissen Sachen, wo es ihm mit dem Lachen ernst war. In anderen war er nur Virtuose, und gefiel sich in Spielereien eines künstlerischen Esprits ohnegleichen, courbettierte mit seinem enormen Anpassungsvermögen an alle nur denkbaren Stile, halb im Scherz, halb im Ernst, immer glänzend. Er gleicht da einem Rubinstein, der zuweilen nach rauschenden Konzerten den letzten Getreuen im Saal Phantasien über Beethoven oder über Chopin oder über Gluck mit Nuancen vorspielte, die gleichzeitig weinen und lachen machten. Beardsley blieb in diesen Plaudereien nicht bei den gangbaren Stilen der Mode. Es gibt Ornamente von ihm in allen Nuancen der Spätrenaissance, kleine oder große Details, die er in den Pausen zwischen dem verruchten Porträt einer Messalina oder Salome und einem Prunkinterieur machte,

---

„Liebe Zunge, du mußt dich wirklich anständiger benehmen," sagte Helena und rief Millamant, ihr die Schuh zu bringen.

Die Trage war mit den exquisitesten und schönsten Pantöffelchen beladen, die allein genügt hätten, um Cluny zu einem Ort des Lasters zu machen. Da waren welche aus grauem, braunem und schwarzem Suède, aus weißer Seide und rosa Atlas, aus Sammet und Sarcenet, da war ein Paar aus Seegrün mit Kirschblüten, ein Paar aus Rot mit Weidenzweigen, und eins aus Grau mit weißgeflügelten Vögeln. Da waren Absätze aus Silber, Elfenbein und Gold, Buckel aus kostbarsten Steinen, in sonderbare und geheimnisvolle Devisen gesetzt. Bänder in närrische Formen gebunden und geflochten, Knöpfe, so schön, daß die Knopflöcher keine Ruhe hatten, ehe sie nicht über ihnen schlossen, Sohlen aus zartem Leder mit maréchal parfümiert, Futter aus weichen Stoffen, die nach Juliblumen dufteten. Doch fand Helena von allen diesen keine nach ihrem Geschmack und forderte ein zurückgestelltes Paar aus blutrotem Maroquin mit Perlen; die sahen denn auch über ihren weißseidenen Strümpfen sehr distinguiert aus.

Zu gleicher Zeit trat la Popelinière mit dem Rock vor.

„Ich werde heute abend keinen tragen," rief Helena. Dann streifte sie die Handschuhe über.

Als die Toilette zu Ende war, versammelten sich alle Tauben um ihre Füße: sie liebten es, ihre Gelenke mit den Federn zu berühren; die Zwerge klatschten in die Hände, steckten die Finger in den Mund und pfiffen. Spiridion, in der Ecke, sah von seinem Geduldspiel-Spiel auf und zitterte.

Gerade da kündete Pranzmungel an, daß das Souper auf der fünften Terrasse serviert sei. „Ach," rief Helena, „ich sterbe vor Hunger!"

[1] Die Schriften B.s sind vor kurzem gesammelt erschienen unter dem Titel: „Under the Hill" bei John Lane in London.

um sich quasi den Griffel zu spitzen. Er konnte an demselben Tage barock, empire, präraphaelitisch und japanisch sein, und er war es zuweilen im selben Bilde. Und — war immer Beardsley. Unsere Kultur, die alles kennt und alles liebt, und trotzdem oder gerade deshalb Individualität sein möchte, war in ihm zur gleißenden, hinreißenden Realität geworden.

Vielleicht äußerlich auf den ersten Blick am wenigsten bemerkbar, aber im Grunde entscheidender als alle anderen Elemente, wurde für ihn das Griechentum neuer Träume. Dieser kleine Junge erreichte, was die alten und neuen Akademiker Londons mit ehrlichem Begehren wollten, und was sich vielleicht nicht ihrem guten Willen, sondern der englischen Luft, den hochgeschlossenen Miedern, den Grill Rooms und den modernen schönen Dingen widersetzte; was auch Sir Frederic Leighton, der Würdigste von allen, die sich in die griechischen Gewänder hüllten, nicht im allerentferntesten ahnte. Hätte Muther, der Sir Frederics Faltenwurf lobt — man kann seinen Mut, es niederzuschreiben, verehren[1] — einmal die kleinen zierlichen Dinge gesehen, die Beardsley in seinen Kartons bewahrte! Nicht das gewaltige Schweigen des Marmors diente dem Freunde Wildes zur Erbauung. Die Parthenos konnten einem Engländer nur zur Staffage verbleichen, wie jenem furchtlosen Akademiepräsidenten, der sie mit gigantischer Komik zum Hintergrunde seines Selbstporträts machte. — O Sir Frederic, daß deine köstliche Toga, deine güldene Kette und dein weißer Schlips nicht zu Fetzen wurden, als du das wagtest! Daß die Löckchen auf deinem ölglänzenden Haupte nicht plötzlich zu Berge sausten, als hinter ihnen die göttlichen Reiter vorüberzogen! Beardsley gilt als ein unsäglich kecker Geselle, aber wie bescheiden war er im Vergleich zu diesem stupenden Akademiker. Sein Gelüste hatte Achtung vor dem Heiligtum; ein Selbstbewußtsein wie das seine läßt keine Profanierungen zu. Er flog wie ein winziger Schmetterling darüber, sog sich die Augen voll und baute damit ein wunderbares Gewebe, das wie eine winzig kleine Welt die großen Wunder nachformte.

Die anderen würde Phidias, wenn ihm das Unglück würde, seine englische Nachkommenschaft zu erblicken, nicht sehen, sein Auge hatte nicht die Eigenschaft, Dinge zu bemerken, die nicht da sind. Diesen einen hätte er vielleicht freundlich gestreichelt, wie er zu seiner Zeit nach des Tages großer Arbeit wohl mal gelegentlich bei den Töpfern eingetreten sein mag, um sich an der Geschicklichkeit eines Malers zu erfreuen, der die Athene auf die Amphoren zeichnete.

Seitdem Furtwängler in seinem prachtvollen Werk viele schöne griechische Vasen aufgerollt hat, kann man die Künstler unserer Zeiten, die den Alten folgten, auf bequemste Weise und neuem Wege mit ihren Vorbildern vergleichen[2]. Keiner von allen Malern kommt einer Seite der Griechen so nahe wie Beardsley: nicht ihrer Linie, sondern der Physiologie und gleichzeitig dem Esprit ihrer Linie. Man

[1] Geschichte der englischen Malerei, S. 201 u. ff.

[2] Furtwängler-Reichhold: Griechische Vasenmalerei (Verlagsanstalt Bruckmann, München), ein Werk, das man allen modernen Zeichnern, welcher Observanz auch immer, auf die Seele binden möchte.

sah immer nur die Form, und in der Regel die Form, wie sie die Plastik zeigt, die große Verräterin der Maler. Die Begeisterung des Bewunderers, dem nicht an der Erfassung griechischer Formengesetze, sondern an dem Nacheifern lag, unterschätzte zwiefach die Aufgabe. Er glaubte als Spätgeborener ein Werk goldener Zeiten wieder hervorzubringen, und wagte noch dazu eine Übertragung von einem Metier in das andere, für die den Griechen ein eigener Gesetzkodex, der nicht von Plastik, sondern von Malerei, d. h. kolorierter Zeichnung handelte, zur Verfügung stand. Nur diesen, keine Begebenheit, las Beardsley von den Vasen ab. Er faßte etwas von dem Druck der Hand, die das unbekannte Werkzeug, das den Ton schmückte, hielt; nahm die Linie, bevor sie Form wurde, d. h. die merkwürdige Systematik, die mit kleinen und großen Kurven, mit Punkten und Strichen hantiert; entdeckte die Vorzeichnung, die geistvolle Skizze der Tonmaler, die zuweilen wie die sublime Verfeinerung all dieser roten und schwarzen Bilder erscheint; studierte die Verhältnisse zwischen dem Umriß und den feinen, der Anatomie dienenden inneren Linien; die Art, wie sie die Haare des Kopfes und die des Leibes bildeten; das Gitterwerk ihrer Ornamentik vom stärksten Leben bis zu dem kosenden Beiwerk der winzigen Punkte.

Auch Rodin sah sich die Vasen von nahem an. In dem Furtwänglerschen Werk steht die Abbildung der Vorzeichnung eines attischen Kraters der Perikleischen Zeit, die, mit der roten Tusche und dem Namenszug versehen, wenn man sie in Rodins Kartons fände, ohne weiteres als Werk seiner Hand — und nicht das schlechteste — gelten würde. Aber für Rodin war das Studium der griechischen Zeichnung eine Fingerübung für höhere Zwecke; er ging allen Wegen, die der Genius der Alten gewandelt, nach, um seinen Stil zu vergrößern. — Beardsley zog aus demselben Studium entgegengesetzte Werte. Er fand hier das Mittel, sich auf ein Minimum zu verkleinern, ohne klein zu werden.

Seine Passion galt weniger den feierlichen Aufzügen oder den mächtigen Bildern mit den Schlachten der Giganten, als den harmloseren Kämpfen der kahlköpfigen Satyren mit den lockeren Nymphen, den Lieblingsbildern der Griechen, wie sie der geistvolle Brygos im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts zu zeichnen verstand, oder der Lockerste dieser Glücklichen, die alles wagen durften und alles zu wagen vermochten, Duris, wenig jünger als sein Lehrer Brygos, und vielleicht noch zierlicher in der Verwegenheit seiner Figuren. Das britische Museum besitzt wunderbare Dinge aus diesem Kreise; sie stehen gewöhnlich mit der Seite, die man gern sehen möchte, der Wand zugekehrt, und wohlmeinende Kunstpastoren haben zuweilen die zierlichsten Sächelchen wegretuschiert. Und da gerade diese für das Verständnis wichtig sind, konstruktiv notwendig, mit Verlaub, wie die Details an dem berühmten Bronzedreifuß in Neapel — die Italiener sind harmlosere Leute, sie richten heute diese Details zum Abnehmen ein — geht zuweilen das Beste verloren[1]. Die schönste Duris-Vase ist der Psykter

[1] Furtwängler und Reichhold haben es sich dankenswerterweise nicht nehmen lassen, die freisten und reizendsten Sachen dieser Art, und wohlverstanden ganz unretuschiert, in der fünften Lieferung des Bruckmannschen Werkes zu bringen. Auch der Psykter des Duris ist neben anderen Vasen des Britischen Museums darunter.

im Britischen Museum mit den tanzenden Satyren, die die Weinlaune treibt, beim Trinken alle nur erdenklichen Akrobatenkunststücke aufzuführen. Hier lernte Beardsley seine köstlichsten Dinge, und er war durchaus nicht zimperlich wie die Pastoren dabei. Er verdankte mehr noch als den Japanern, den Griechen, daß er nicht nötig hatte, es zu sein, daß diese ausgelassene Erotik gewisser Blätter wirklich, was sie sein wollte, blieb: ein Spiel, das der Rhythmus ergötzte. Er liebte sie beide, die Griechen und die Japaner, und was kein Verstand der Verständigen sieht, was als ästhetischer Einfall die Gelehrten entsetzen würde, seine Liebe erreichte es spielend und vollbrachte die Vereinigung getrennter Welten, die unsere Geschichtlichkeit nicht gern in einem Atem nennt. Auch deshalb allein schon steht Beardsley sehr hoch und ist unserer Zeit innig verbunden. Er zeigte die Freiheit einer neuen Ästhetik, die mit aller Historie, die nichts mit der Sache zu tun hat, bricht und aus dem beherrschenden Instinkt allein eine Macht macht. Er nahm, was sich für seinen Griffel eignete, und wie sein Griffel damit verfuhr, beweist allein, daß er recht hatte. Unter den vielen Eklektikern Englands, die sich mit ihrer Liebe zu allem Schönen zerstückeln, ist er der erste, der die Moral dieses Eklektizismus nachwies, indem er praktisch damit fertig wurde und aus der Vielheit eine Einheit schuf: eine schöne Handschrift, eine Kalligraphie des Geschmacks.

Die Folge Beardsleys liegt noch in dichten Schleiern. Daß er auf das Papier beschränkt blieb, hat seit der Erfahrung, die die Geschichte Englands mit Blake machte, nichts zu sagen. Diese Beschränktheit des Mittels wird durch die Verbreitungsmöglichkeit, die sie gleichzeitig gestattet und die jetzt alles bedeutet, reichlich vergolten. Schon meint man heute zuweilen, und wo man es am wenigsten erwartet, seinen Einfluß zu spüren und Beardsley-Figuren, Beardsley-Dinge zu sehen, wie man von Watteau-Gestalten sprach und spricht. Moderne Vergleiche rechnen immer stillschweigend mit großen Abstraktionen. Vielleicht wird er der Watteau Neuenglands. Man denkt sich den Meister der Schäferspiele des Dix-huitième so wie dieser Engländer war. Die Verschmelzung von Flandern und Venedig war damals von ähnlicher Kühnheit und gelang mit demselben Glück. Gersaint schildert seinen Freund als Lüstling im Geiste, doch von guter Sitte. Caylus nennt ihn angenehm und zart, und vielleicht ein wenig Schäfer. — Beardsley beschäftigte sich am liebsten mit den süßen Dingen, die er träumte, und verging sich mit ihnen, wie Schmetterlinge mit Blumen. Vielleicht sehr lasterhaft, aber wie lieblich! Kränkliche Melancholiker waren beide, die gern vor der Welt in ihre Phantasien flohen, wie um sich für den frühen Tod behutsam vorzubereiten. Beardsley erreichte das Geschick noch schneller als Watteau. Er war 26 Jahre alt, als er übermüdet, fast schon übersättigt aus dem Leben schied.

Die Schöpferkraft dieses langsam sterbenden Jünglings war unbegreiflich. In etwa sieben Jahren hat er, von seinen Schriften und Gemälden abgesehen, über tausend Zeichnungen geschaffen, von denen die Mehrzahl ad hoc mit dem Aufwand sachlicher Illustrationen gemacht wurde. Wie jeder Künstler seines Kreises, zahlte er als Anfänger der Arthuslegende seinen Tribut. Es bedeutete für den Zwanzigjährigen die Ausstattung zweier dicker Bände, die er mit nicht weniger als 548 Zeich-

nungen — ein Biograph hat sie gezählt — füllte [1]. Darunter gab es als Einführung für jeden Band je eine reiche Tonzeichnung, die schon ganz den fertigen Künstler zeigte, zumal die im ersten Bande, King Arthur mit dem Questing Beast, wo sich die ganze exotische Pracht seiner Phantasie aussprach. Schon kurz vorher hatten seine Zeichnungen die erste Nummer des Studio geschmückt, wo Joseph Pennell ihn einführte. Vielleicht war es kein Zufall, daß dieser eifrigste Freund Whistlers den Jungen vorstellte, der nur noch mit der Haarfrisur zum Präraphaelitentum gehörte, und sehr bald der ewigen Rossetti-Linie einen reichlich unerwarteten Schwung geben sollte. Im Morte Darthur kann man verfolgen, wie aus dem sinnigen Frauentypus Burne-Jones' das Beardsleysche Femininum wird. Die Isolde hat schon alle Anlagen der Damen, die später kommen: diese Damen sind sicher nicht gesünder als die Burne-Jones, aber die Kunst, die mit ihnen verkehrte, ist es dafür um so mehr. Sie machte das Morbide zu etwas Formalem, gesund als bewußte, regelrecht gegliederte Darstellung, die ihre Wirkung erreichte. Einzelne Details erinnern noch in den spätesten Arbeiten an die Schule. Der Mund der Frauen behielt immer ein wenig von den geschwungenen Lippen der Beatrice. Aber während diese Lippenarabeske bei Rossetti ein primitives Kuriosum der Physiognomie blieb, nicht interessant, weil mit gar zu äußerlichem Interesse gezeigt, ohne das Material der Lippen, auf das es dabei ankam, macht Beardsley sie nicht anders als die Krause am Ärmel oder die Federn auf dem Hut seiner neumodischen Aphroditen. Die Präraphaeliten haben Menschen machen wollen und dabei Marionetten gegeben, Beardsley wollte in seinen Comedy-Ballets Marionetten zeigen und rührte damit, als ob es Menschen wären.

Schon in den Yellow-Book-Szenen ist der fromme Burne-Jones-Kram bis auf das letzte Restchen getilgt und Beardsley so glänzend, wie er je werden konnte[2]. Die erste Zeichnung in dem ersten Band, die „Education Sentimentale", wo die alte ungeheuerliche Commère der gereiften Kleinen die Ratschläge gibt — Nanna und Pippa müßten sie heißen — war wie das Vorspiel des Stücks dieses göttlicheren Aretino.

Wie Huysmans ist er zuletzt katholisch geworden. Die Religion ist bei solchen Leuten eine Parfümfrage. Caylus berichtet von Watteau, daß er kurz vor seinem Tode die wenigen unkeuschen Bilder zerstörte. Auch Beardsley machte es so, oder beschwor wenigstens seinen Verleger, diesen letzten Wunsch zu erfüllen, und dieser Verleger soll wirklich den Frevel begangen und einen großen Teil des Besten aus dem Kreise der Lysistrata-Zeichnungen, noch dazu unveröffentlichte Sachen, den Flammen überliefert haben [3].

[1] Le Morte Darthur (1893 und 1894 London, Dent & Co.).

Eine große Auswahl der Zeichnungen vereinigte John Lane nach dem Tode des Künstlers in den beiden Bänden The Early Work of Aubrey Beardsley (1899) mit einer biographischen Notiz von Marillier und The later Work of A. B. (1901). Vergl. auch die Biographie Gleeson Whites in der Mainummer 1898 des Studio. — Bei uns hat Franz Blei sehr schön über Beardsley geschrieben (Pan V, letztes Heft); ohne den verwirrenden Vergleich mit Rops wäre der Aufsatz noch schöner; dann R. Klein bei Muther (Bard) und zuletzt Emil Hannover (Kunst und Künstler I, Heft XI).

[2] Elkin Matthews & John Lane, London, Band I—IV (April 1894 bis Januar 1895).

[3] Herr Wärndorfer in Wien, der Besitzer schöner Originale Beardsleys — auch aus der Lysistrata-Serie — besitzt den Brief des sterbenden Künstlers an seinen Verleger, wo er diesen „in my death agony" beschwört, alle obscönen Zeichnungen zu zerstören. In London befanden sich bis vor kurzem noch viel Zeichnungen aus dem Morte Darthur bei John Lane, und eine Sammlung der besten späteren Originale bei Jerome Pollitt, einem Freunde Beardsleys.

Als ich die Todesnachricht aus Mentone las, drängte sich vor einem von leichten Spitzen umsäumten hohen Betthimmel, unter dem Pierrot zu schlafen schien, den Kopf in Kissen versteckt, die lange schmale Hand, die so oft den verwegenen Reigen geleitet, matt auf dem Pfühl — eine feierliche, bunte und leise Gesellschaft: Voran Kolombine in der steilen schwarzen Mantille, dem Pluderröckchen, aus Rosen genäht, unter dem das kecke Bein in Höschen aus Punkten hervorschaut; dann Harlekin, die Maske vor den listigen Augen, in weitem Domino, die tastenden Beine in prächtig gewirkten Kniestrümpfen. Der würdige Doktor und der phantastische Pantalone in den bauschigen Sammethosen und dem spanischen Wams. — Kolombine lauscht nach Pierrot und winkt mit dem Finger am Rosenmündchen behutsam den anderen, da legt auch Harlekin den kecken Finger betroffen an die Lippen, der Doktor steht würdig und steif, und Pantalone drückt sich atemlos den Kopf in die Schultern. So stehen sie auf den Zehen, ohne hinzublicken, und lauschen, wie leise der Geist Pierrots die kecke Larve verläßt.

* * *

Beardsley ist die Generation, die nach uns, den Leuten, die heute vierzig sind, kommt. Sie hat auf der Schule in den Frühstückspausen das durchgemacht, was uns als reifen Menschen Kopfzerbrechen bereitete, ist mit zwanzig Jahren gebildeter, als wir heutigen Tages, und schon heute hundertmal eingebildeter, als wir nie hoffen können zu werden. Sie ist überall, in London, Paris und in Deutschland. Man kennt sie am engen Schnitt ihrer Hosen. Feinere, zierlichere Menschen als wir, die wir den Naturalismus durchgemacht und uns mit Adam- und Eva-Geschichten herumgeschlagen haben. Sie machen Verse, wo wir litten, und leiden, wo wir uns freuten. Überknäblein möchte man sie nennen, wenn das ihnen nicht unrecht täte, denn sie sind, was sie sein möchten: vorreife Prinzen, die sich zu regieren wissen, bevor sie mannbar werden; Künstler, die stilisieren, wo wir uns mit flammender Begeisterung um das Objektive bemühten; Aristokraten, die uns arme Schlucker lässig mit der Hand grüßen, die ihre Nägel mit derselben Liebe polieren, mit der wir Kunst machen, und so dichten, wie wir geliebt haben.

Ob sie leben bleiben, ist eine andere Frage, aber sie haben etwas vom Leben, mehr als wir davon hatten, zum mindesten bilden sie sich's ein. Sie ersparen sich unsere späte Reue, mit Scheuklappen vor den Augen durch das halbe Leben gegangen zu sein, und hinterlassen trotz ihrer Schmetterlingsexistenz vermutlich deutlichere, wenn auch vorübergehende, Spuren ihres Wirkens, als wir mit der Intensität unseres plebejisch langen Daseins.

Der große unmittelbare Einfluß Beardsleys auf die Künstler seines Metiers hat nichts Überraschendes. Diese Leichtigkeit, die allen Launen des Einfalls zu folgen vermochte und vor allen Aufgaben von feinster Konvenienz blieb, mußte viele locken. Am bereitwilligsten nahm ihn das Ausland, am schnellsten Amerika.

Das Buchgewerbe in den Vereinigten Staaten blieb natürlicherweise stets in nahen Beziehungen mit England. Die größeren Londoner Verleger haben alle ihre Absteigquartiere in New York oder Boston, die Amerikaner wiederum wissen ihre Bücher auch in England zu verkaufen. Technisch steht der amerikanische Druck weit über dem unseren, die Ansprüche, die man drüben an die photographische Reproduktion im Massendruck stellt, werden bei uns nicht in Luxuswerken erfüllt. Dagegen hat sich in der Buchkunst noch kein rechter eingeborener Stil gebildet, der die Engländer übertrifft. Man findet nur in gewissen Grotesken einen eigenen amerikanischen Charakter, so in der köstlichen kleinen Zeitschrift The Lark, die auf dem schnurrigsten Papier die lustigsten Dinge mit den verrücktesten Bildern bringt, Negerpantomimen u. dgl. [1]. Im Buchschmuck vergröbert sich die englische Art. Die englischen Künstler, die für amerikanische Verleger zeichnen, gehören nicht zu den besten und bemühen sich nicht gerade, ihren Ruhm durch das Ausland zu erhöhen. Anning Bell ist drüben womöglich noch beliebter als in England. Er hat u. a. das große kirchliche Werk The Altar Book illustriert, mit dem ein Verleger in Boston [2] vergeblich versuchte, Morris in den Schatten zu stellen, eine recht brutale Leistung. Unzählige andere Illustratoren pflegen das von London erfundene Genre [3]. Die besten Bücher sind auch hier die nicht illustrierten.

Beardsley wirkte besonders auf W. H. Bradley, der kurz nachdem die ersten Zeichnungen im Yellow Book erschienen waren, seine ersten Bucheinbände drucken ließ, große, kühn umränderte Flächen, die an die Einbände des Yellow Books erinnern, aber noch einfacher, in größeren Kurven. Einer der schönsten ist der für das Dezemberheft 1894 des Inland Printer in Chicago geblieben, die rothaarige Frau mit dem Licht, von glänzender Farbenverteilung [4].

Diese Vergrößerung, die deutlich auf das Plakat zielt, in dem Bradley und viele andere mit Beardsleys Anregungen Erfolge davontrugen, Bradley am glücklichsten mit dem Chap Book-Plakat, nahm, was sich am natürlichsten und schnellsten benützen ließ, aber blieb von dem intimeren Beardsley, der für alles andere, nur nicht für das Amerikanertum paßte, ganz unberührt. Es konnte nicht ausbleiben, daß das Milieu des genialen Zeichners von zarteren Händen entdeckt wurde, die versuchten, die Welt der Marionettenspiele zu realisieren.

* * *

[1] Erschien unter anderem bei W. Doxey in San Francisco. Auch J. M. Bowles in Boston hat, soviel ich weiß, ähnliche Dinge herausgegeben. Hier erschien, ohne Illustration, eines der am besten gedruckten amerikanischen Bücher: R. B. Gruelle: Notes Critical and Biographical, ein Meisterwerk an gediegener Typographie, von höchster Einfachheit und bestem Geschmack über die Sammlung W. T. Walters in Baltimore, in 6 Exemplaren für den Besitzer gedruckt bei Carlon & Hollenbeck in Indianopolis. Die Titelseite und die Initialen nach Zeichnungen von Bruce Rogers.

[2] Die Lettern zeichnete B. G. Goodhue, den man auch in englischen Büchern findet. Desgleichen die Rahmen. Gedruckt wurde das Buch auf der Devinne Press in Boston, die eine Menge der besten amerikanischen Bücher hergestellt hat, u. a. das Werk über amerikanische Druckgewerbe: Sketches of Printers and Printing in Colonial New York von Hildeburn.

The Altar Book erschien bei Berkeley Updike in Boston.

[3] G. W. Edwards, Frank Mills Day, M. Corter, Ethel Reed, Frost, L. J. Rhead, F. M. Parrish, E. Penfield, J. M. Ball, B. Sherwin etc.

[4] Viele Zeichnungen Bradleys entstanden für die Publikation von Harper and Brothers in New York. Später hat Bradley auf eigener Presse gedruckt.

Hier ist es schwer und notabene ohne großes Interesse zu untersuchen, wer von Beardsley wirklich genommen hat. Man täte bestimmt unrecht, wenn man sich an den Schein hielte und diesen oder jenen als Epigonen eines jungen Menschen hinstellte, der noch Versicherungsbeamter in der City war, während von manchen Engländern schon Zeichnungen gemacht wurden, die uns heute stark an Beardsley erinnern und von anderen gefolgt wurden, die diese Ähnlichkeit noch viel deutlicher zeigen. Beardsleys Ideen lagen in der Luft; er faßte sie besser als alle anderen, ja einzig in seiner Art. Er steht als Schwarz-Weiß-Techniker unerreicht in dem modernen England, und ob die anderen mit oder ohne ihn zu dem ihrigen gelangt sind, kommt nicht in Frage, da er sie alle übertrifft. Nur außerhalb seines engen Gebietes, des Buches, findet man Dinge, die sich auf annähernd dieselbe Höhe stellen lassen und ähnlichen Geist zeigen. Ein kongenialer Künstler lebt heute noch in England, der ihm sicher nahe verwandt ist und aus einer anderen Materie dieselbe Grazie zaubert: Charles Conder. Die Überlegenheit Beardsleys scheint hier mehr physischer Natur. Conder ist ebenso faul wie sein unglücklicher Landsmann fleißig war, ebenso schlecht organisiert in der Arbeit, wie der andere ökonomisch, ein Bohémien der Tat, während Beardsley nur im Geiste bummelte. Trotzdem hat Conder ein paar Kostbarkeiten gemacht, die seinen Namen als den eines der feinsten Künstler erhalten werden, — wenn sie selbst erhalten bleiben.

Was für Beardsley das Papier war, die weiße Fläche, die nach der Druckerschwärze verlangt, ist für Conder die Seide. Conders Gemälde sind ebenso farblos wie die Malereien Beardsleys. Sein Pinsel trifft nur die Schönheit, wenn er über die Seide gleitet. Schon das gibt seinen Nachteil vor dem anderen, die Beschränkung der Wirkung, den Verzicht auf die Massensuggestion, die von dem Autor ausgeht und vervielfacht zu ihm zurückgelangt, neue Kräfte entfesselnd. Conder schafft notwendigerweise, selbst wenn er fleißiger wäre, nur für wenige. Er ist ohne die Seide undenkbar und nichts ist merkwürdiger als diese Anlage. Conder malt genau so auf die Seide, wie etwa Degas seine Pastelle auf das Papier bringt. Wie diese in keinem anderen Material zu denken sind, so, annähernd so, ist Conder an den eigentümlichen Mattglanz seiner Seide gebunden. Man glaubt einen der feinsinnigen Maler wiederzufinden, die im 18. Jahrhundert die Fächer der Frauen schmückten, die im Park von Versailles promenierten. Aber im Grunde hat Conder mit diesen Leuten ebensoviel und ebensowenig zu tun, wie Beardsley mit dem Empire. Er malt nicht das 18. Jahrhundert wie es war, sondern wie wir es uns denken möchten. Er stilisiert unsere Empfindung, und wie sich Beardsley für seine Übertragungen des schwarzen Strichs bediente, der genau das gab, was wir sehen wollten, nimmt Conder die Malerei und die Farbe. Eine winzige Malerei wie die winzigen Punkte und Striche des Zeichners der Lysistrata, wirksam wie die Kunst des anderen, stark durch das merkwürdige Raumgefühl, das diese Diminutivwelten beherrscht, durch eine Verwendung der Farbe, die den Beschauer treibt, den Zauber der kleinen zart lila, braungelben, grünen und roten Flecken ins Große zu dichten. Nicht nur wie er

die Flecken mit unnachahmlichem Gefühl für den Rhythmus verteilt, sondern wie er sie selbst belebt, die Farbe aus vielen hellen und dunklen Tönen zusammenlaufen läßt, deren Partikel selbst wieder den Rhythmus weitertragen, ist seine Kunst. Ein romantisches Aquarell, heroische Landschaften auf Seide, lächelnde Dramen, das alles könnte recht gut gedacht und miserabel gemacht sein, ja man ahnt zuweilen, daß ein Hauch weniger Geschmack das Spiel zerstören würde. Und dieser Leichtsinn, der auf der Messerscheide wandelt, ohne zu straucheln, ist das einzige, was diese Sachen mit dem Dix-huitième gemein haben. Er gehört dazu wie zu Fragonard gehört, daß man gleich neben ihm den Abgrund ödesten Manierismus ahnt.

Conder ist wie Sickert, Whistlers bester Schüler, kein reiner Engländer. Er wurde in Australien geboren und bildete sich an französischer Kunst und an französischem Geiste, ja das Lieblichste der französischen Muse scheint sich ihm zu eigen gegeben zu haben. Doch ist er ebensowenig als reiner Franzose denkbar, wie als reiner Engländer. Diese hochmütige Bescheidenheit, die auf einem winzigen Stück Seide vollbringt, was Engländer wie etwa Frank Brangwyn, Franzosen wie z. B. Menard, mit großen Bildern nie erreichen, liegt beiden Nationen gleich fern. Wohl haben große Künstler Frankreichs zu allen Zeiten Bibelots gemacht. Monet machte Türfüllungen bei Durand-Ruel, Renoir dekorierte Vasen, Degas bemalte die Teller, die Alexis Rouart in seinem Treppenhause bewahrt. Aber sie amüsierten sich nur damit, es sind niedliche Scherze großer Leute, und wenn sie, wie Lautrec, ihren Nichten zierliche Fächer bemalten, dachten sie meist an etwas anderes. Conder ist ganz bei der Sache. Er hat den wunderbaren Takt, die Prätention nicht zu weit zu treiben und die glückliche Gabe, der Technik alle Reize zu entlocken. Er steht weit über seinen Dingen und seine Hand steckt gleichzeitig ganz in ihnen drin, ähnlich wie Beardsley, der auch nur mit dem kleinen Finger regierte und dabei nicht verschmähte, auf jedes Pünktchen seiner Spitzen zu achten. Dieser blieb trotz seiner viel größeren Mannigfaltigkeit immer mehr Engländer als Conder. Der naive Versuch, aus dem Femininen der englischen Kunst etwas echt Weibliches zu machen, zieht Conder mehr nach der Seite der Seine herüber. Hier wurde er auch zuerst geschätzt. Als Bing sein l'Art Nouveau aufmachte, hingen in einem geheimnisvoll versteckten Winkel des Hauses lange, schmale Seidenpanneaux des Engländers. Und der Besucher, der in den vielen anderen Räumen alle die Dinge aufgenommen hatte, die die neue Zeit kundzutun versuchten, und dann aus dem Schlafzimmer mit den Denis in das winzige Boudoir am äußersten Ende des ersten Stockwerkes trat, wo zwischen weißen Louis XVI Panelen die Seide schimmerte, empfing hier das spitzbübische Lächeln einer anderen Welt. Die wenigsten sahen sie. Die Gegner der Modernen kamen gar nicht so weit; sie hatten schon von den van de Velde-Zimmern mit den Bildern der Neoimpressionisten genug und drehten zornschnaubend um. Die Enthusiasten aber sahen in der verdächtigen Seide nur den Schnörkel von Versailles und verwahrten sich vor der Versuchung.

Der Maler Thaulow besitzt schöne Vorhänge und Kissen von der Hand des Engländers. Der Maler Blanche, bei dem sich so viele köstliche kleine Dinge neben den großen finden, so die beste Pariser Sammlung von Bildern Walter Sickerts, hat auch einige Perlen Conders. Viele Sachen sind in Londoner Privatbesitz, zumal köstliche Fächer.

Zwischen Beardsley und Conder hat der Russe Constantin Somoff einen Platz gefunden. Es ist die Malerei dieser Zeichnung und dieses Aquarells, zu der sowohl Beardsley wie Conder die Anlage, vielleicht auch die Genügsamkeit fehlen.

* * *

Der Kunstgenius Englands scheint heutzutage vielmehr ein Sammelapparat und ein Verteiler als elementares Schöpfungsvermögen, das heißt, er sammelt und verteilt was ihm behagt. Wir sehen, daß er alles Männliche, das große Individualitäten ihm boten, zurückweist, selbst Dinge wie sie Stevens hervorbrachte und die ihm nahe erscheinen. Seine größte Tat, zu der er sich im letzten Viertel des Jahrhunderts aufzuraffen vermochte, war die Schöpfung eines gut gedruckten Buches, eines neuen Reiches, in dem sich Beardsley mit dem Anstand eines Fürsten bewegte. Man hoffte in England, dieses Reich auch auf die Gebiete der gröberen Bedürfnisse auszudehnen. Morris versuchte es mit einer streng gegliederten Form, die durch den beruhigenden Eindruck ihrer äußeren Ordnung über die mangelnde Kraft hinwegtäuschte. Andere fanden sich, die das bunte Leben, das Beardsley hier entstehen ließ, auf ihre Art mit materielleren Dingen zu bilden und aus der Fata Morgana ihrer Träume eine Wirklichkeit zu lösen versuchten. — Es geschah in demselben Schottland, wo einige Jahre vorher die Boys von Glasgow schon einmal ihre Geschicklichkeit in der Konfektion von Kunstrichtungen erwiesen hatten. Die Neuen, die Macdonald, Mackintosh, MacNair usw. waren nur wenige Jahre jünger als die Lieblinge der Münchener, und als man diese in Deutschland zu verehren begann, auch bereits an der Arbeit. Damals fühlte sich der Kontinent noch nicht reif für sie. Man wäre vor 10 Jahren in der Münchener Sezession nicht wenig erstaunt gewesen, hätten die George Henry, Roche, Paterson usw. mit ihren Bildern ein paar Muster von den Dingen mitgeschickt, die damals in Glasgow, in unmittelbarer Nähe ihrer Ateliers entstanden. So verblüffend der Unterschied zwischen diesen gleichzeitigen Malern und Zeichnern erscheint, im Grunde fehlte es ihnen nicht an Beziehungen. Auch die George Henry und Genossen sind Dekorateure, sie drapieren ihre Bilder wie die kluge Hausfrau ein wenig unscheinbar gewordenen Möbeln mit persischen Shawls unverhoffte Reize zu geben weiß. George Henry brachte es in seinen Bildern zu japanischen Zimmern, die von weitem wie echt aussahen und in Deutschland die Stelle vorteilhaft verbesserten, die vorher von dem Makartbouquet geschmückt worden war. — Die schottischen Zeichner sind feinere Leute. Die Maler werden ungewollt zu billigen Dekorateuren, diese Dekorateure dagegen werden beinahe zu Malern und sind von Anfang an Künstler.

In Glasgow verlor die englische Kunst das Hermaphroditentum. Sie ging in die Hände der Frau über. Zwei Damen, die beiden Schwestern Margaret und Frances Macdonald, erschienen auf der Londoner Arts and Crafts Exhibition im Frühling 1896, derselben Ausstellung, deren Beginn durch den Tod von Morris getrübt wurde, mit ihren ersten Arbeiten, schmalen Panneaux aus Aluminium und Messing, in die äußerst schlanke Ornamente aus langen, streng stilisierten Madonnen getrieben waren. Auf die Londoner wirkte die „spooky school" zuerst wie ein schlechter Witz. Diese Madonnen hatten durchaus nichts Englisches. Der stark herausgetriebene Nimbus um die eiförmigen Köpfe erschien wie ein Hohn auf das fromme Christentum der Präraphaeliten, das man soeben zu Grabe getragen hatte. Die Körper verloren sich in mathematisch gerade geschnittenen Gewändern, die den Mumien der Pharaonen glichen, oder bestanden aus ein paar gewundenen Linien, die aller Anatomie spotteten. Umsomehr freute sich der Fremde, der, enttäuscht über die ewig wiederholte Banalität der anderen ausgestellten Dinge, hier endlich einmal einen neuen Ausdruck fand, ein mutiges Durchbrechen der langgewohnten Norm. Das Anormale dieser Dinge wirkte schon an sich erfrischend. Man merkte den Enthusiasmus darin, die frohe Geschäftigkeit von Leuten, die etwas zu sagen hatten, denen nicht zufällig diese oder jene Einzelheit eingefallen war, sondern die sich ein Weltbild zurecht gemacht hatten, mochte es auch noch so kurios sein. Und das Kuriosum war nichts weniger als Willkür. Diese Treibarbeiten benutzten die neue Zeichnung, um größere, breitere Flächen zu bilden, als in London zu sehen waren. Willkürlich daran erschien, wie man mit dem Nimbus verfuhr. Man setzte ihn hin, wo er gut aussah, nicht wo ihn die Sentimentalität verlangte. Die Gesichter waren so lang, nicht weil sie den sublimierten Geist symbolisieren sollten, sondern weil die Panneaux so lang waren und man vorzog, mit vereinfachten Einheiten zu arbeiten, anstatt Geschichten zu erzählen. Auch der Architekt Mackintosh, der inzwischen eine der Schwestern geheiratet hat, hatte ausgestellt; er war englischer als die Damen, nicht annähernd so originell. Ein paar Möbel, die er zeigte, hätten, von den Flächenornamenten abgesehen, von irgend einem Voysey gemacht sein können. Auch sein Ornament war nicht so amüsant, es schlich ohne rechten Schwung über die solide gerahmte Fläche, spann sich in Linien ein, denen man das Mühselige ansah. Es war von einem Mann gezeichnet, der früher ganz andere Dinge gemacht hatte und sich vorsehen mußte, nicht in das Alte zurückzufallen. Was an den Arbeiten der Frauen entzückte, war die kecke Sorglosigkeit, ein Geschmack, der mit höchst abgelegenen Welten so natürlich umging, als hätte er nie etwas anderes gesehen.

Der Eklektizismus, den Ricketts und seine Freunde gedanklich zu durchdringen suchten, wurde den naiveren Nachkommen Walter Scotts wohl vertraut und verlor dabei das Vielteilige. Das Primitive der Schotten wirkt durchaus nicht bewußt; es ist naives Sichbehelfen der Frau, die ohne die angeborenen Rücksichten des Mannkünstlers zu Dingen greift, die dem Mann nie einfallen würden. Frau Mackintosh hat Rosen stilisiert, indem sie Papier oder Tüll in ihrer Hand zer-

knitterte und die Linien mit weiblichem Geschmack glättete. Sie macht ihre Panneaux aus Leinwand und Farbe, nicht um zu malen, sondern aus Mangel an besserem Material. Die Striche auf ihren Gemälden sind Bindfäden. Sie zieht alle Reize aus der Gessotechnik, imitiert unbewußt alles mögliche, aber da sie nicht durch Schulung verdorben ist, kommen dabei reizende Einfälle heraus. — Dieser frauliche Sinn rundete die Schärfen des englischen Möbels in Glasgow und gab den konstruktiven Linien Mackintoshs, der vor allem ein tüchtiger Architekt blieb, mehr Komfort. MacNair, Talwin Morris u. a. ergänzen die Gruppe.

Der Schwerpunkt der Neuerung lag natürlich auf dem Ornament. Bücher und Plakate verbreiteten am schnellsten den Stil, der merkwürdige Ähnlichkeit mit gewissen Erscheinungen des Kontinents, namentlich den aus verwandten exotischen Quellen schöpfenden Holländern aufweist. MacNairs Gläser sahen manchen Gebrauchsgläsern Koeppings ähnlich, seine Verglasungen denen van de Veldes, ohne daß an eine Entlehnung zu denken war. Die Schotten vollzogen eine ähnliche Vereinfachung, wie sie auf dem Kontinent auf das Blümchentum des Japanismus folgte, aber die Romantik des Landes ließ sie an gewissen, der Deutung zugänglichen Elementen ihrer Vorbilder, wenn davon auch nur äußerst reduzierte Gesichtszüge übrig blieben, festhalten. Auch in dem reinen Gebrauchsgegenstand vermochten sie nicht auf alle Reste des Symbolismus zu verzichten und machten aus diesem Zwischenzustand, der nicht mehr natürliche Dinge mit Sicherheit in das Gedächtnis zurückruft und doch noch nicht aller Beziehungen mit der gewohnten Welt der Erscheinungen entbehren möchte, ihren Stil.

In Glasgow sah das alles sehr reizend aus, namentlich wenn man aus London kam. Mittlerweile haben die Schotten auf dem Kontinent ausgestellt, zuerst in Wien im Winter 1900, zwei Jahre darauf in Turin. — Die paar Zimmerfragmente in Turin waren Puppenstuben von auserlesenem Geschmack. Winzige Möbel standen auf weißen Tüchern als Teppichen, Stühlchen aus ganz niedrigen Sitzen und hohen Lehnen, mit verschiedenen Nuancen von Lila bespannt. Künstliche Blumen aus farbigem Papier mit Glasknospen dekorierten die Tische; an langen, parallelen Bindfäden hingen die elektrischen Birnen und als Wandschmuck hatte man in regelmäßigen Zwischenräumen ausgeblasene, gefärbte Eier, große und kleine, aufgehangen, über deren Bedeutung sich die Leute die Köpfe zerbrachen und die mir als durchaus verständliche, ja notwendige Symbole erschienen.

Es wäre unrecht, wollte man diese Dinge zum Gebrauch prostituieren; ich sah jedesmal mit Entsetzen deutsche Bekannte ihre Glieder durch die stillen Gemächer tragen. Hier ruhte das Auge mit Wohlgefallen; nicht der Leib durfte diese Gedankenstuben bewohnen, Chambres garnies für schöne Seelen.

Schneller als man erwarten konnte, haben die Schotten unausbleibliche Konsequenzen gezogen. Nach der Dichtkunst, die in Worten stammelt, nach der Musik, die einen Rausch von Klängen erstrebt, der Malerei, die sich in Farbenakkorden löst, nach der Plastik, die der Form entflieht, mußte eine Architektur des Verzichts auf die grobe Materialität erscheinen. Ihre Entdecker sind vielleicht die feinsten Leute, da sie der Natur am stärksten trotzen und am leichtesten verspottet

werden können. Das Abstraktionsvermögen unserer Kunst überspringt in ihnen die gewohnten Grenzen; der Luxus, der nicht nur Bilder und Statuen, sondern das ganze Milieu für die Figuren des Dichters zu schaffen wagt, ist sicher der fürstlichste von allen. Es wäre kurzsichtig, ihn unbrauchbar zu nennen. Er ist es so wenig wie die Zeichnungen Beardsleys, die, auch wenn man von dem Zweck des Buchschmucks, den sie besser erfüllen als die Schotten ihre Aufgaben, absieht, einen Wert behalten, eine Vertiefung der Erfahrung, die eines Tages fruchtbar werden kann. Es ist dieselbe bleibende Wirkung, die das vollendete Spiel der Bühne bringen kann, auch wenn seine Tatsachen aus ganz imaginären Voraussetzungen entstehen. So dienen die Möbelstilleben der Schotten zunächst nur dazu, den Kollegen des Kontinents zu zeigen, wie man es nicht machen darf, wenn man vernünftige Interieurs geben will. Aber sie bringen gleichzeitig einen Künstlergeschmack zur Verwendung, der, sei es auch nur in bildlicher Form, bildlicher, weniger real als gemalte Bilder, einen Gipfel zeigt, ein Ideal, das immer wert ist, erwiesen zu werden, auch wenn die Organe zur Benutzung fehlen.

So schafft England, nachdem die Hogarth, Gainsborough und Constable sich als unnütz erwiesen haben, zuletzt aus dem nützlichen Ding die phantastische Chimäre eines Schönen.



AUBREY BEARDSLEY, THE DEATH OF PIERROT AUS „THE SAVOY“



W. CRANE, ZEICHNUNG

DIE STILBEWEGUNG AUF DEM KONTINENT

FRANKREICH

Die Ordnung, mit der man in England das neue Haus baute, sucht man auf dem Kontinent vergebens. Bis zum gewissen Grade gereichte die Armut der englischen Kunst Morris zum Vorteil. Kein Spezialistentum der abstrakten Künste verengte die Aussicht, die Künstler hatten sozusagen nichts aufzugeben, um ihm zu folgen, und die Architektur hatte seit der Gotik nichts hervorgebracht, das imstande gewesen wäre, das große Andenken zu verwischen, das in der Westminster Abbey, dem Nationalheiligtum inmitten Londons, wie ein Wahrzeichen an die alte Zeit gemahnte. Es gelang der Morrisgeneration daher, einen Ausdruck zu finden, der mindestens den einen Vorzug einer deutlichen Einheitlichkeit aufwies. Dieser wirkte auf den Kontinent, der um vieles reicher an künstlerischem Besitz, jeder Möglichkeit einer Ordnung entbehrte und aus reinem Notbehelf selbst da den Import hinnahm, wo das Englische wie ein exotisches Element wirkte, d. h. gar nichts mit der Geschichte des Landes gemein hatte.

Die Bedeutung, die auf diese Weise dem notorisch schwächsten Kunstgenius der modernen Völker zukam, mangelt nicht der Komik, zumal nicht Morris selbst den Import besorgte, sondern einer seiner geringsten Trabanten. Sie wurde zu einer wahren Groteske im Lande Poussins und Ingres'.

Frankreich gleicht der Wohnung irgend eines seiner reichen Amateure: Bilder von oben bis unten, daß kein Stückchen Wand mehr zu sehen ist, Statuen in den Ecken, auf den Kaminen, in jedem Winkel; Panneaux von großen Malern in den Türen, Transparente mit berühmten Signaturen in den Fenstern, die Möbel kostbare Bibelots, womöglich Türgriffe aus geschlängelten Akten Rodins. Schließlich hat sich ein Instinkt gebildet, der vor jedem Gebrauchsgegenstand flieht und nicht davor zurückschreckt, sich die wahnsinnigsten Opfer und Unbequemlichkeiten aufzuerlegen, um nichts um sich zu haben, was nicht geeignet wäre, eine Amateursuggestion auszuüben. Diese Entwicklung ist alles andere als das Resultat von Snobismus oder Protzentum oder lediglich krankhafter Lebensanschauungen. Sie folgt aus dem merkwürdigen Verhältnis zwischen Amateur und Künstler, über das ich am Anfang des Buches sprach. In Frankreich, dem Vaterland des Amateurs, gelangt dieses Verhältnis zu einer merkwürdigen Intensität der Beziehungen. Die Wohnung des Liebhabers ist hier nichts als ein vergrößertes Atelier, der Arbeits-

raum eines Menschen, der sich der Aufgabe bewußt ist, zu sammeln, um die kostbaren Dinge zu erhalten, die der andere macht. Die Revolution hat die Grandseigneure geköpft; unsere Kunst bedarf ihrer nicht mehr. Es ist ganz gleichgültig, wo ein Degas oder Renoir hängt, man nimmt ihn in die Hand und vergißt alles übrige. Die wahre Liebhaberei ist in Frankreich nichts weniger als Grandseigneurtum, sondern gehört zur Küche der Kunst. Der Amateur, genötigt, dem Künstler nahe zu sein, um ihn so intensiv wie möglich zu schätzen, und unter der Last der reproduktiven Tätigkeit, bekommt etwas von dem Wesen des Künstlers. Wie es für die Menschheit von größter Wichtigkeit ist, daß der Künstler unberührt von allem, was um ihn vorgeht, nur an seine Malerei denkt, um so viel wie möglich zu schaffen, glaubt der Liebhaber, der Entraineur des Künstlers, alle Anstrengungen darauf richten zu müssen, so viel wie möglich dieser Kunst zu erwerben. Er erfüllt damit in der Tat seinen Beruf, denn was würde aus unseren Malern und Bildhauern, wenn er nicht wäre. Es ist nichts als Pflichttreue, wenn er, gewohnt, Hunderttausende in Kunstwerken anzulegen, die Seinen und sich selbst knapp hält, zu den Auktionen außerhalb von Paris — wie es ein vor kurzem Verstorbener zu machen pflegte — dritter Klasse fährt und in einem zerrissenen Rock herumläuft. Sein Geld ist für die Kunst das Hundertfache des Wertes, da es den größten Teil des Kapitals beträgt, auf das sie rechnen kann.

Dieser Instinkt ist seit Generationen gezüchtet, er pflanzt sich in sehr vielen Fällen vom Vater auf den Sohn fort, auch wenn die Sammlerpassion dabei den Gegenstand ändert, und ist bis zum gewissen Grade der ganzen Nation gemeinsam. Das Musée du Louvre wurde in dem schlimmen Jahre 1793 gegründet. David wagte dem Konvent die Verwertung des alten Königspalastes als Nationalmuseum vorzuschlagen, während der siegreiche Feind das Land verwüstete; und sein Projekt wurde an demselben Tage vom Konvent angenommen, an dem die letzte Festung des Nordens, Valenciennes, in die Hände der Österreicher fiel. Ein kleines Louvre bei sich zu haben, ist der Traum jedes Bürgers. Ich kenne den Portier eines Privathauses, in dessen Loge, einer Mausefalle von ein paar Metern, dem Heime seiner Familie seit zwanzig Jahren, einige Corots und eine Menge glänzender Zeichnungen Daumiers hängen, die er sich im Laufe der Zeit im Hotel Drouot erstritten hat.

Der Amateur hat nicht nur nicht das Geld für andere Dinge, es fehlt ihm jeder Instinkt für das „Profane“. Sein Interesse darf nicht über den Kreis, den er sich gezogen hat und den er mit größter Pedanterie einhält, hinausgehen, weil er sonst nie fertig würde, so groß ist die Schöpfung aller nur erdenklichen Kreise. Es gehört zur Bildung einer nach Pariser Begriffen anständigen Sammlung so viel Intelligenz, eiserner Fleiß und Beharrlichkeit, daß man kaum begreift, wie ihr Besitzer noch irgend einem anderen Berufe nachzugehen vermag. — Er überläßt denn auch anderen den Rest, und da er der einzige, künstlerischen Dingen zugängliche Teil der Nation ist, wird der Rest vergessen oder nach dem Herkommen geregelt. — Die Bedeutung dieses Herkommens in dem revolutionärsten Lande der Welt, dessen sozialer Entwicklung die Welt mit gerechter Bewunderung zusieht, grenzt

an das Unglaubliche. Der kleinste Gemüsekrämer, ja der Strauchdieb, der in den Festungsgräben übernachtet, hält an seinen Louis XV fest und erträumt nichts Schöneres, als seine Mittagsruhe in einer mäßigen Nachahmung des Sessels zu wiegen, in dem einst die Volksbedrücker gesessen haben. Die wilden Jakobiner vertilgten die greifbaren Dinge des Königtums nur solange, als ihnen der Salon fehlte, um sie aufzustellen, und sie verteidigen sie heute mit größerer Erbitterung, als sie sie einst zerstört haben. So glühend die Volksseele Napoleon verehrt, das Empire ist ihr eine Phantasie, die nur die reiche Bronze erträglich macht, und ein Dutzend Napoleons würde sie nicht zur Annahme rationeller Formen bewegen. Wenn es dem Staat einfallen sollte, dergleichen zu erzwingen, so hätte er nicht mit einer Frage der Ästhetik, sondern mit einer Revolution zu tun, ja es erscheint mir leichter möglich, daß die Regierung ihr republikanisches Programm in den äußersten Folgen durchführt, als daß der echte, rechte Pariser auf seinen Lieblingsstil verzichtet. — Logischerweise kann aber der Begriff „Modern" immer nur den stärksten Gegensatz zu allen Traditionen der Zeit bedeuten, die sich in den Gärten von Versailles ergötzte; nicht nur im Lande dieser Republik und ganz abgesehen davon, ob es sich um Kunst oder irgend etwas anderes handelt. Wie stark die beiden großen Malergenerationen Frankreichs diesen Gegensatz symbolisieren, liegt auf der Hand. Delacroix, Daumier, Millet, Courbet, Manet, Degas, Gauguin sind ebenso viele Festen eines modernen, allem Royalismus entgegengesetzten Freiheitsgefühls. Ihre Bilder konnten nur von unabhängigen Gehirnen erdacht werden, ja sie hätten klar für dies Bewußtsein gezeugt, selbst wenn ihre Urheber sich als Stützen des alten Regimes aufgespielt hätten.

Vielleicht empfand die Klasse, die sie ablehnte, diesen Protest, ohne sich seiner tieferen Bedeutung ganz bewußt zu werden, und während man über das „Gemetzel" schrie, die Häßlichkeit der „Steinklopfer" und die Nacktheit der „Olympia" beschimpfte, wehrte man sich in Wirklichkeit gegen die ersten Laute des neugeborenen Menschen unserer Zeit. Das freundlich gesinnte Amateurtum ist natürlich gegen diese selbstverständlichen Deutungen abgehärtet; es betrachtet die Bilder der Modernen, die es sammelt, vom Standpunkt der Küche, ergötzt sich an der Originalität, dem persönlichen Verdienst und findet außerdem in seinen Lieblingen so viel Beziehungen mit den Meistern der Vergangenheit, daß ihm die über den Bilderrahmen hinausgehende Bedeutung dieser Kunst nicht erscheint. Es freut sich, Delacroix den Rubens, Manet den Velasquez, Renoir den Fragonard unserer Zeit nennen zu können, findet für die Gemeinschaft ihrer Bestrebungen Bezeichnungen aus der Küche und bleibt von dem großen Symbol der Modernen für die neue Zeit unberührt. Und, was noch merkwürdiger ist, diese großen Künstler selbst sind sich ihres Heroentums nicht bewußt. Sie schließen sich ängstlich in ihre Küche ein, freilich bleibt ihnen oft nichts anderes übrig, und wo sie vortreten, geschieht es zuweilen, um gerade gegen Dinge zu demonstrieren, die Geist von ihrem Geiste sind. In der berühmten „Affaire" standen die größten Künstler auf der Seite der Reaktion, und Zola wurde von den Leuten verlassen, für die er im Enthusiasmus seiner Jugend manche Lanze gebröchen hatte. Die Tragikomödie, zu der sich

bei uns Menzel hergibt, ist das Gegenstück. Die Kritiklosigkeit dieses und so vieler anderer Koryphäen den Erscheinungen der Kunst gegenüber kommt aus derselben unklaren Quelle. — Man ist genötigt, bei unseren großen Künstlern, von denen mit Recht gerühmt wird, daß sie für das Menschliche stritten, den Menschen aus dem Spiel zu lassen, zuweilen den moralischen, sehr oft den ästhetischen Menschen. Sie kennen die Moral, die sie anhält, alles für ihre Kunst zu opfern, die Ästhetik, die ihren Werken alle Reize zu geben heißt. Sie gehen so weit in diesem Heldenmut — weiter, als je ein Künstlergeschlecht in früheren Zeiten — daß für den Rest nichts mehr übrig bleibt.

So konnte es kommen, daß man von einer großen Kunst Frankreichs berichten kann, und von einer erbärmlichen allgemeinen Ästhetik. Der Geschmack, der in den Werken der Franzosen seinen unnachahmlichen Adel und eine unerschütterliche Logik zeigt, wird zu zaghaftem Kompromißlertum, sobald er etwas anderes als das Kunstwerk ergreift. Er ist nicht gerade schlecht, es bleiben ihm immer noch gute angeborene Eigenschaften erhalten, die der Flittereleganz der französischen Toilette den Chic geben. Es stecken so viele vornehme Bedürfnisse in den Franzosen, zumal solche, die sich auf den Komfort der Frau, die einzige noch unerschütterte Tradition der alten Zeit, beziehen, daß der Mangel nie schreiend zutage tritt. Aber der Geschmack ist nicht mehr produktiv, er kann es natürlicherweise nicht mehr sein, da ihm alle Nahrung von der Kunst versagt wird, von der er allenfalls, und selbst das im geringsten Maße, Anregungen für die Robe erhält. Er beschränkt sich auf das Negative, vermeidet möglichst die Klippen, arrangiert geschickt vorhandene Dinge, die er der reichen Vorratskammer der Vergangenheit entnimmt, aber vermag nie einen Fehler zu verdecken, der entscheidet und immer fühlbarer wird, den Mangel an Logik.

Nichts drängte sich den wenigen Franzosen, die nicht auf dem Boulevard leben und sterben, sondern zuweilen das Ausland betrachten, stärker auf, als die Überlegenheit Englands durch seinen logischen Geschmack. Sie übersahen dabei sogar den unüberbrückbaren Unterschied der Rassen und daß das Verhältnis in England genau entgegengesetzt und schon infolge der Schärfe des Gegensatzes unmöglich auf Frankreich übertragbar war. Dort eine weibliche Kunst, die im Grunde nur die Damen interessiert, aber ein ganz männlicher Geschmack, der sogar der englischen Damentoilette die einzige gute Eigenschaft gibt; in Frankreich dagegen, dem Lande der schlechtesten Herrenkleider, eine ganz männliche Kunst, die nur die Männer beschäftigt, ein ganz weiblicher Geschmack, der sich, so weit wie möglich von der Kunstküche entfernt, seine eigenen Kreise zieht. Man braucht nur ein englisches Cab, das typisch männliche Vehikel, mit einem französichen Wagen mit dem bequemen Aufstieg und den weit ausgebauten Sitzteilen zu vergleichen, um den Unterschied zwischen den beiden Komforts deutlich zu haben.

Englische Art nach Frankreich bringen, hieß den Franzosen eine Instinktwidrigkeit zumuten, die ihnen noch weniger erträglich sein mußte, als wenn man sie zur Kameradschaft mit Deutschland genötigt hätte. England ist der Erbfeind, nicht Deutschland. An Deutschland lieben sie schon unsere Musiker und die

Klassiker unserer Poesie und sie halten uns im Grunde, unserer berühmten Gemütlichkeit wegen, für brave, von dem bösen Bismarck irre geleitete, Kinder. England dagegen hat nichts, was den echten Franzosen auch nur im mindesten reizen könnte; er läuft in London wie in einem fremden Erdteil herum, und die Engländer sind ihm in ihrer ganzen Art ebenso unverständlich, wie ihre Sprache.

Daher blieb der englische Einfluß auf Paris — von Frankreich gar nicht zu reden — ganz oberflächlicher Art. Er traf nicht einen ernsthaften Künstler. Ja, er vermochte nicht einmal das am schlimmsten zerrüttete Feld, die Buchkunst, wo die Überlegenheit Englands ganz außer Frage steht, zu regenerieren. Schon im Jahre 1880 erschienen die Kinderbücher Cranes in Frankreich und in französischer Sprache. Im selben Jahre wurde K. Greenaways „Under the window“ übersetzt und hatte großen Erfolg. Caldecott wurde von Huysmans, als Nachfolger der Thomas Rowlandson und Cruikshank, gefeiert. Die Bücher wurden zu Weihnachten flott verkauft, aber drangen nicht über die Sphäre des Etrennesmarktes hinaus. Die Drucker lernten allenfalls an den farbigen Reproduktionen ihre Chromos besser zu drucken; ernsthafte Verleger kümmerten sich nicht darum.

Das französische Buch ist noch heute, soweit sich überhaupt der Künstler damit beschäftigt, eine Sammlung von Illustrationen und setzt sich mit souveräner Verachtung über die elementarsten Regeln der Typographie hinweg. Seit fünfzig Jahren ist in Paris kein halbwegs brauchbares Druckwerk auf den Markt gekommen. Von der Generation der großen französischen Karikaturisten, die ihr Leben lang Illustrationen zeichneten, dachte keiner an das Buch; der einzige, der es in seinen Contes Drolatiques und dergleichen zu einer halbwegs buchmäßigen Fläche brachte, Gustave Doré, der Liebling der Deutschen und Engländer, war der geringste Künstler von allen. Seitdem macht man entweder Bilderbücher, die die mäßige Tradition der Familienromantik fortsetzen, oder Skizzenbücher. Die Bilder werden durch den Strichelholzschnitt so getreu wie möglich wiedergegeben; Frankreich hat, auch seitdem es den großen Léveillé verloren, noch eine stattliche Anzahl glänzender Holzschneider. Im Jahre 1896 wagten sie sogar eine bedeutende Zeitschrift, „L'Image“ [1], herauszugeben, die ein Jahr lang die kostbarsten Wiedergaben nach modernen Werken, aber nicht eine typographische Seite brachte. In keinem Lande verschlingt die Bibliophilie solche Summen, wie in Frankreich. Die Bücherausstellung bei Bing im Frühling 1896 förderte einen geradezu monströsen Luxus zutage, Illustrationen der größten Künstler in Originalzeichnungen und dergleichen. Im darauffolgenden Jahre breitete die Vente Goncourt den Bücherschatz der beiden berühmtesten französischen Geschmackmenschen vor den Blicken der Neugierigen aus. Es wurden damals u. a. Einbände kostbarer Ausgaben verkauft, die sich die beiden Enthusiasten des Dix-huitième von Renoir, Carrière u. a. in Öl hatten bemalen lassen. Man konnte sie nicht in die Hand nehmen.

---

[1] Der einzige Jahrgang wurde unter Leitung der Holzschneider T. Beltrand, A. Lepère und L. Ruffe von der Corporation des Graveurs sur bois bei Floury verlegt und brachte Reproduktionen nach Rodin, Carrière, Degas, Daumier u. v. a. (Auch einzelne unserer Holzschnittproduktionen wurden von dieser Korporation geliefert.) Demnächst wird eine Fortsetzung von L'Image erscheinen.

Dabei fehlt es nicht an Künstlern, die unter der Leitung vernünftiger Verleger buchgerechte Seiten zu komponieren vermöchten. G. Auriol[1], M. Dufrène[2] und die Künstler, von denen ich bei Gauguin sprach, Ranson[3], Jossot[4], dieser Sharaku Frankreichs, usw. wären fähig genug. — Vollard, der den Text zur „Imitation" von Maurice Denis auf den Handpressen der Imprimerie Nationale drucken und sich für „Parallèlement" von Bonnard die prachtvollen Elzevirtypen aus der Zeit Villons neu gießen ließ, machte seine Werke mit dem höchsten Geschmack, ohne daraus Bücher zu machen. — Nur in dem Bucheinband allein hat sich die alte Handwerksüberlieferung, die Frankreich berühmt machte, erhalten; bezeichnenderweise bedienen sich ihre Vergolder noch der alten Eisen zur Prägung oder modifizieren streng stilgerecht die Vorbilder[5].

Grasset wurde der Crane Frankreichs, nicht besser, nur sehr viel steifer als der Engländer. Er mag sich bei Crane auf Viollet-le-Duc erinnert und versucht haben, die französische Gotik mit dem Flachornament zu erneuern. Seine Schule, der u. a. Follot angehörte, hat wenig Früchte getragen. Bescheidener und mindestens mit gleichem Erfolg hat Félix Aubert der Flächendekoration zu nützen gesucht, der Zeichner vieler französischer Stoffe und Erneuerer der Chantillyspitze.

Man gelangt bei der Betrachtung dieses Gebietes bald auf den Grund. Wenn sich in der Malerei die großen Leute drängen, so daß man im Rahmen einer übersichtlichen Betrachtung Künstler übergehen muß, die, wirkten sie in anderen Ländern, zu Führern würden, müssen hier die Kleinsten genommen werden, wenn man nicht ganz leer ausgehen will. Es gibt hundert Quellen in Paris, um den größten Luxus zu befriedigen; einfache, brauchbare Dinge sind nicht für Gold zu bekommen. Das sicher nicht ungerechtfertigte Prestige eines Lalique, der Träume aus Tausend und Eine Nacht zu Juwelen verdichtet, eines Gallé, dem zuweilen gelingt, die Pracht chinesischer Gläser zu erneuern, und hundert anderer Bibelotkünstler, die das Salongewerbe fertigen, vermag nicht über die ungeheure Leere hinwegzutäuschen, die dieser Luxus verdeckt.

Auch im Kunstgewerbe kommt die Anregung immer nur vom Amateur. Diesem hatte die englische Bewegung nicht das mindeste zu geben. Er entwickelte sich von einem Sammler des Dix-huitième zu einem Beschützer der modernen Kunst und verfeinerte seinen Geschmack an japanischer Kleinkunst. Edmond de Goncourt, der seine reiche Schriftstellertätigkeit mit Lebensbeschreibungen Utamaros

---

[1] Auriol hat für den Verlag von Larousse manche hübsche Einzelheiten gezeichnet.

[2] Jossot hat außer seinen bekannten grausamen Plakaten einige Albums gemacht, das hübscheste „Artistes et Bourgeois" (Boudet, 1894). Weiter „Mince de Trognes" (G. Hazard, 1896), „Les Rats" nach Heinrich Heine (La Critique, 1899), „Femelles" (Ollendorff, 1901).

[3] Von Dufrène gibt es hübsche Bucheinbände und sehr zierliche Ornamente.

[4] Von Ranson: „Le Livre de la naissance" von A. F. Hérold (Mercure de France) u. a.

[5] Soweit sie nicht auch dem Naturalismus unterliegen und dann die schlimmsten Dinge in jeder nur erdenklichen kostbaren Technik verbrechen. Mercier und Gruel namentlich halten noch an der alten Tradition fest. Marius Michel, der manchen schönen Einband im Stile des großen Grolier gemacht hat, neigt zuweilen zu der phantasievollen und geschmacklosen jüngeren Schule der Meunier, Raparlier, Wiener (Nancy) usw., für die namentlich die Künstler Nancys, Prouvé, Martin u. a., zeichnen. — Grassets Illustration zu den Quatre fils Aymon und die Chauves-Souris des Grafen Montesquiou haben die schlimmsten Dinge in diesem Galléstile suggeriert. Nirgends treibt der Dilettantismus giftigere Blüten, als in dem Pariser Ledergewerbe.

und Hok'sais beschloß, ist typisch für diese Entwicklung. Den Einfluß des Orients nützten nur die großen Maler, die sich gleichzeitig mit den besten Künstlern Nippons in den berühmten Pariser Sammlungen, bei Camondo, Manzi, Rouart und so vielen anderen finden. Hier hob der Japanismus noch das Niveau und wurde wesentlich für die Schöpfung. Gleichzeitig regte er die Gravüre und das Plakat an, die einzigen Mittel zur Popularisierung, deren sich die Künstler Frankreichs bis heute ohne Schaden für ihre Kunst bedienen. Einer der Populärsten, Rivière, der seine Eindrücke Hieroshiges den Schulen vermittelte, wurde dabei fast zum Japaner.

Japan vertrat in Frankreich die revolutionäre Rolle, die in England die Morris-Gotik spielte; Bing, der Gründer des Art Nouveau, war einer der feinsten Kenner Japans und hatte als der erste Händler den Import des Orients geleitet. Der Japanismus konnte, sobald er über das enge Gebiet der Malerei hinausging, immer nur von der Art sein, die Morris an der japanischen Kunst als verderblich gegeißelt hatte. Er richtete nur Unheil an oder trieb zu überflüssigen Dingen; lockerte noch mehr die schwankende Überlieferung im Gewerbe und ließ den Louis XIV-Kringel in ein japanisches Blümchen auslaufen. — An die Architektur dachte man zuletzt. Ernstlich denkt noch heute kein Künstler in Frankreich, von den Architekten selbst abgesehen, daran, und die wenigen Baumeister, wie de Baudot, P. Gout, Vaudremer u. a., die seit Jahren die Popularisierung einer rationellen Baukunst versuchen, werden von keinem bedeutenden Maler oder Bildhauer gekannt, geschweige unterstützt. Sie vollbringen ihre schwere Aufgabe eher im Gegensatz zu der großen modernen Kunst Frankreichs. Die Jüngeren, wie Bonnier, Plumet, die beiden Selmersheim, Dufrêne usw., möchten die alte Grazie in neue Formen gießen. de Feure stilisiert in seinen Möbeln Louis XVI, Guimard, der einzige, der sich ganz von der alten Tradition befreit hat, macht große Häuser aus Ornamenten . . .

Das Moderne der neuen Baukunst in Frankreich hängt in der Luft, es ist so oberflächlich, wie das Moderne der Malerei Frankreichs innerlich durch und durch neuzeitlicher Art ist. Es wäre unangebracht, die wenigen Mutigen unter den Pariser Baumeistern dafür verantwortlich zu machen; der Geist, der eine Baukunst entstehen läßt, kann nicht von einzelnen Persönlichkeiten, auch wenn sie bedeutender als die Pariser wären, geschaffen werden. Starke Empfindung für starke Bedürfnisse allein wird hier zum Schöpfer, und daran ist in einem Lande, dessen Kunst von Amateuren geleitet wird, nicht zu denken.

Und doch gingen auf einem und dem wichtigsten Gebiet die ersten Anregungen einer modernen Baukunst gerade von Frankreich aus. Es war in demselben Paris des Notre-Dame und des Louvres, wo man zuerst mit schlagender Logik die Bedeutung des Eisens für die moderne Architektur erkannte. Viollet-le-Duc und vor und gleichzeitig mit ihm viele andere moderne Geister erklärten die Eisenkonstruktion für die Mutter neuer Formen. Das zweite Kaiserreich, dem daran ebensowenig gelegen war, wie an der neuen Formenwelt seiner jungen Maler, mußte zusehen, wie vor nunmehr fünfzig Jahren die Markthallen entstanden, der

erste Ausdruck einer neuen Zeit. Ceci tuera cela, sagt Lantier im Ventre de Paris von dem neuen Eisenbau und der gegenüberliegenden alten Renaissancekirche St. Eustache. Es führt eine Linie von den Hallen zu den Bahnhofsbauten und den Eisenpalästen der Weltausstellungen. Trotzdem ist der Eifelturm noch heute ein zweifelhaftes Wahrzeichen. Er hat seine Unpopularität verloren, man rechnet mit ihm wie mit dem Metropolitain. Aber wenn man heute den Parisern zumutete, in ihm mehr als ein kurioses Notmittel zu sehen und ihn dem Prestige zu nähern, das die alte liebe Louis XV-Tradition noch besitzt, würde man alle gegen sich haben, die Degas und Rodin wie den Bürger.



JOSSOT, VIGNETTE



MAURICE DUFRÈNE, ZEICHNUNG

SKANDINAVIEN

SKANDINAVIEN

Die Situation in allen anderen Ländern hat ein Stück von Englands Geschichte, ein Stück von Frankreich. Englands Beispiel weckte überall die Jungen. Das erste, was sie taten, war, nach dem Alten zu greifen, wie das Kind, das sich drohender Gefahren bewußt wird, nach der Mutter. Alle Länder, die noch eine Art Heimatsgefühl für die ursprüngliche Kunst der Ahnen, und beschämt die jahrhundertelange Abhängigkeit von fremden, französischen oder sogenannten klassischen Einflüssen empfanden, griffen auf die Anfänge ihrer Rassenkunst zurück und begannen von vorne, um vor jeder fremden Mischung sicher zu sein. Wie in England war die Gotik fast überall das, oder mindestens ein Ziel der Wünsche. In Skandinavien ging man wenn möglich noch weiter zurück und rekonstruierte die halb barbarischen Formen des ersten nordischen Stils. Gauguins Menschenschicksal ist für die ganze Schmuckkunst unserer Tage vorbildlich. Man war der faden Konvenienz so überdrüssig, der Abscheu vor der unlauteren Entlehnung von Formen, die ohne Rücksicht auf die Eigenart des Volkes importiert wurden, nur weil es der bequemste Weg schien, steigerte sich plötzlich so sehr, daß man mit wahrer Wollust jede, auch die barbarischste Form nahm, wenn sie nur den Gegensatz zu dem schlaffen Brauch recht deutlich darstellte. — Im Grunde eine weise, weil notwendige Folge, die Erklärung des Bankerotts dieser Pseudokunst der Gebildeten, die nach der Zeitung und allen möglichen Wertmessern, nur nicht nach ihrer eigenen Überzeugung schätzten und in Wirklichkeit der Kunst so gleichgültig gegenüberstanden, wie der Kirche oder irgend einer der wohlverwahrten, aber gegenstandslosen Institutionen. Die Stärke der Reaktion verhielt sich in Skandinavien in direktem Verhältnis zur Entfernung von dem unerreichbaren Paris. Es fanden sich junge Leute, die, der langen Reise müde, sich bewußt wurden, daß man mit allem guten Willen nicht die Atmosphäre des Louvres nach Stockholm oder Kopenhagen, noch weniger nach Christiania zu transportieren vermöchte und es besser sei, sich mit dem eigenen zu behelfen. — Die Bewegung begann in der Malerei mit einer Naturalisierung der Auffassung. Schon der Übergang der Hegemonie von den Deutschen auf die Franzosen, wie er sich in Norwegen zwischen Normann und Heyerdahl abspielt, war entschei-

dend. Die Generation, die Düsseldorf gegen Paris vertauschte, kam dem eigenen Lande näher. Thaulow war der einzige namhafte Maler, der in Paris stecken blieb, und sein Versuch, gleichzeitig Norweger und Franzose und nichts Rechtes von beiden zu sein, mag abschreckend gewirkt haben. Werenskiold, acht Jahre jünger als Thaulow, brachte seiner Heimat den Impressionismus und war bezeichnenderweise der erste bedeutende Künstler, der die norwegischen Volksmärchen illustrierte. Man brauchte die Volkstypen nur aufrichtig wiederzugeben, um zu ornamentalen Gebilden zu kommen. Gunnar Berg, einer der am reichsten Begabten der jüngeren Generation, der kaum dreißig Jahre alt starb, hatte Ende der achtziger Jahre sein Atelier auf Svolvaer, einer winzigen Insel der Lofoten, es klebte wie ein farbiges Vogelbauer am Berge. Von da malte er die köstlichen, zu schnell vergessenen Skizzen, in denen er das merkwürdige Treiben der Fischer schilderte. Sein Fischerkrieg, der, glaube ich, Anfang der neunziger Jahre in Berlin ausgestellt war, war eine naturgerechte Impression und wirkte wie ein kleines Epos. Kurz darauf reagierte der viel ältere Gerhard Munthe, noch ein Studiengenosse Werenskiolds aus der Münchener Zeit, mit starkem Bewußtsein auf den kaum geschaffenen Naturalismus und machte die erstaunlichen Bilder aus kantigen und wild flatternden Linien, eine Malerei der Sagen der Bauern in den prächtigen Farben, mit denen sie ihre kleinen Häuser am Strand bemalen. Die geometrischen Figuren riefen nach einer rauheren Technik als die Malerei. Es waren Teppichvorbilder, und es fanden sich bald geeignete Hände, um sie zu weben [1].

Ungefähr auf dieselbe Weise, aber streng individuell nach der Art des Landes, ging es in allen skandinavischen Ländern zu. Mit großem Eifer wurde in Kopenhagen und Stockholm das Morrissche Programm, so gut man konnte, verwirklicht. Man stellte die populäre Handwerkstechnik wieder her, gründete Museumsvereine zur Pflege der vergessenen nationalen Überlieferung und sammelte die Muster der früheren Glanzzeiten. Bei den beschränkten ökonomischen Verhältnissen ist an ein schnelles Durchgreifen der Bewegung nicht zu denken, zumal die Künstler ganz auf sich angewiesen sind. Sie haben nicht, wie die englische Kunst, die mächtige Propaganda einer gleichgerichteten Literatur als Stütze. Sicher verdankt die Kunst ihre erste Anregung zur nationalen Schöpfung den frühen Werken der Ibsen, Björnstjerne Björnson, Holger Drachmann u. s. w., die von den alten Sagen der Heimat handeln, aber sie hat so lange Zeit gebraucht, diesen Lockungen zu folgen, daß inzwischen die Dichter auf ganz anderen Pfaden wandeln. Die Literatur, die heute Skandinavien beherrscht, die Psychologie der Strindberg, Arne Gaborg, Knut Hanssum, Heiberg u. s. w., ist die typische Äußerung eines den bildenden Künsten abgewandten Landes, ja die bewunderungswürdige Konzentration, die ihren Reiz ausmacht, wäre ohne den Verzicht kaum

[1] Die meisten sind von Frau Frida Hansen ausgeführt, die auch nach eigenen Entwürfen arbeitet. Die schönsten Tapisserien Norwegens im Besitz der Fürstin Tenischeff in Petersburg. Jens Thiis, Direktor des kleinen Museums von Drontheim, auch als Kritiker ausgezeichnet (vgl. seine knappe Übersicht über die norwegische Kunst in La Norvège [1900]), hat in Drontheim eine Webschule eingerichtet.

möglich. Der größte Kritiker des Landes, Georg Brandes, beschränkt sich auf das Literarische. Die Bewegung, die er dem Kontinent mitgeteilt hat, trifft bei uns dieselben intellektuellen, aber kunstarmen Kreise.

Die Bewegung in Dänemark ist älter und umfaßt bereits weitere Kreise. Sie ging auch hier von Malern aus, die sich der Illustration zuwandten, von den beiden Skovgaard, den beiden Slot-Möller u. a., die barbarische Bilder und tüchtige Zeichnungen machten[1]. Der Architekt Bindesböll wurde das Zentrum. Freilich tritt gerade sein eigentlicher Beruf, die Baukunst, bis jetzt am geringsten hervor. Die Architektur entwickelt sich in ganz Skandinavien nur langsam zu neuen Formen. Die alten in ihrer relativen Einfachheit fordern die Reaktion nicht gerade heraus, und das natürliche treibende Element, das Komfortbedürfnis, steht hier noch weit hinter dem Kontinent zurück. Freilich hat Nyrups stattlicher Rathausbau in Kopenhagen der Propaganda für eine nationale Baukunst mächtige Stützen gegeben. — Der Wunsch, vor allen Dingen volkstümlich zu sein, führte die Künstler zur Entdeckung, eine eigene Symbolik zu äußern, und man sah gern darüber hinweg, daß die neuen, den uralten Formen entlehnten Dinge, die Gewerbe sein mußten, weil sie von dem alten Gewerbe herrührten, kaum an den Nutzwert der gewohnten Sachen heranreichten, die man verwarf. Bindesbölls großlinige Ornamentik kommt am besten zur Geltung, wenn sie seine groben Teller schmückt, die man wie ein Gemälde an die Wand hängt. Brauchbares schuf man zunächst nur für den Luxus. Hübsche Bücher mit noch besseren Einbänden[2], gute Porzellane.

Willumsen gab der jungen Kunst eine feinere Ästhetik, die sich in Paris an dem Anblick Gauguins gestärkt hatte. Aus der nationalen Symbolik wurde eine bewußtere Ornamentik. Willumsen bedient sich mit gleicher Gesetzmäßigkeit der Malerei, der Schnitzerei wie der Plastik. Seine Monumentalplastik, von der die Weltausstellung 1900 ein glänzendes Beispiel brachte, folgt den Regeln der Ägypter. Einfache, große Flächen, ohne alles Detail. Die Gefahr dabei, wie bei all diesen Übergangskünstlern, die sich die Erkenntnis der das Monumentale bestimmenden Gesetze erkämpfen, ist, daß man nur das Gesetz sprechen läßt, nicht das von dem Gesetz geläuterte Gehirn. In seinen Gemälden projiziert Willumsen zuweilen recht willkürlich die symbolische Beziehung in die Darstellung; — unter Umständen begnügt er sich, in Hieroglyphentypographie das, was sich der Beschauer denken soll, in den Rahmen zu graben. Es sind hübsche mathematische Muster, nicht symbolischer als irgend eine maurische Vertäfelung aus geradlinigen Fayenceeinlagen. Der Versuch, sie zu mehr zu machen, verstimmt, während anderseits nichts als die Zusammenstellung angenehmer Quadrate oder Segmente unserem Bedürfnis zu wenig gibt. Künstler aus Ländern ohne starke Tradition,

---

[1] Eine Namenübersicht über die Maler in dem Aufsatze von N. V. Dorph, Pan, IV. Jahrg. S. 128 u. ff. mit Abbildungen nach Werken Willumsens.

[2] Um den Einband machte sich Hendriksen verdient, der eine Buchgewerbeschule gründete. Neben Bindesböll zeichnen J. L. Flyge, H. Tégner, Lundbye, Knud Larsen u. a. schöne einfache Stempel für die Bände, die von Flyge, Clément und namentlich Anker Kyster gebunden werden. Von diesem stammen auch die famosen dänischen Kamm- und Kleisterpapiere, die später Eckmann, Leistikow, Frau Behrens u. a. in Deutschland machten.

Willumsen hier, Hodler in der Schweiz, bei uns könnte man mehrere nennen — werden immer versucht sein, aus Mangel an vernünftigen Zwecken uns mit Stoffmustern oder Bewegungsmustern zu langweilen. Es fehlt ihnen der Glauben an die Fiktion, die eine Bilderkunst ermöglicht, und zu realeren Dingen der Auftrag. Der Däne Hansen-Jacobsen ist typisch für diesen Zustand. Er bildete sich aus dem Fratzenhaften der populären Trollfiguren seiner Heimat eine Art Ornamentik, vereinfachte diese immer mehr, nicht um sie einem Bauwerk einzuordnen, sondern von dem unwiderstehlichen Gesetz der Materialersparnis getrieben, und erdachte sich schließlich in seinem Atelier die ungeheuerliche Figur seines „Militarismus", die auch 1900 ausgestellt war, eine aus Bajonettkanten konstruierte Schreckensgestalt, die aus einem Haufen von Totenschädeln herauswächst. Künstler wie dieser müssen den Anschluß versäumen. Sie gehen ihren Weg rein instinktiv. Als ich Hansen-Jacobsen einmal darauf aufmerksam machte, daß seine Werke sehr wohl den Architekten zugute kommen könnten, war er auf das höchste erstaunt. Sie schälen alle Bedingungen der abstrakten Kunst von ihren Werken ab und merken es schließlich nicht mal, wenn sie zur reinen Mathematik geworden sind. Wie sollten sie auch in Paris, wo die Kunst nur in den Ateliers gemacht wird, auf den Gedanken kommen, daß ihre Exempel angewandt werden müssen, um Wert zu erhalten. Nur ein wenig Sinn von außen, der wie ein Sonnenstrahl das gedankendunstige Atelier erleuchtet, beglückt diese Einfachen und richtet leicht das Verirrte zurecht. Es bedarf zuweilen nur eines neuen Materials, um die Abstraktion zu vollbringen, die im gerahmten Bild zum Nonsens wird. Die Manufaktur von Bing und Gröndahl in Kopenhagen, die Willumsen die Aufsicht über ihre Modellierer übertrug, wurde mit einem Schlage eine Werkstätte vornehmster Kunst, nachdem sie jahrelang weit hinter der königlichen Manufaktur in Kopenhagen gestanden hatte, die ihren Ruf der Einführung japanischer Dekorationen verdankte. Der Erfolg auf der Weltausstellung war beispiellos. Dieselben Motive, die in Willumsens Bildern kalt ließen, brachten in dieser angewandten Form alle Liebhaber schöner Dinge auf seine Seite. Wie viele Kräfte sind in verschwiegenen Ateliers aufgespeichert, verzehren sich an sich selbst, treiben zu pathologischen Erscheinungen, die sich fruchtbar in großen Industrien ausleben könnten.

Von Dänemark kamen den jungen Deutschen vor zehn Jahren die ersten Anregungen, sich dem Ornament zu nähern. Leistikow zog einen rein ideellen, aber nichtsdestoweniger wirksamen Nutzen daraus. In Eckmanns Ornamentik ist der Einfluß Bindesbölls unverkennbar.

Schweden bleibt zurück. Man begnügt sich mit der Reproduktion von Bauerndingen. Die paar Künstler Schwedens sind Maler, die wie Zorn mehr zu Paris als zur Heimat gehören; die Leute, die etwas anderes versuchen, mäßige Künstler. Der Architekt Boberg, einer der wenigen Selbständigen, hat zuweilen glückliche Einfälle. Merkwürdigerweise entbehrt man in Stockholm die Moderne nicht im geringsten. Man denkt nicht daran; das ist schließlich kein schlechtes Zeichen.

In Finnland wird die Kunst zu einem Schrei des geknechteten Selbstbewußtseins. Man versteht die Bilder nicht, weil wir nicht die Zeit haben, die Kalevala zu lesen oder die anderen finnischen Epen. Aber man wird von dieser finsteren Starrheit wie von den Kampfbildern primitiver Völker betroffen. Die Drohung ist keine hohle Geste, man ahnt ein im Tiefsten aufgewühltes Volk, eine Begeisterung, die sich ins Metaphysische verirrt, um furchtbar zu werden. Axel Gallén symbolisiert in seinen Illustrationsgemälden am treffendsten diese Stimmung. Mir scheinen die ernsten Porträts der Finnen noch überzeugender. In der Art, wie die Gallén, Enkel, Jaernefelt u. a. ihre Typen bilden, steckt eine ganze Volkspsychologie. — Louis Sparre versucht den Aufschwung der populären finnischen Kunst für das Gewerbe zu organisieren. Saarinen ist ihr Architekt. Mag das Resultat noch zu keiner selbständigen Form gediehen sein, immerhin steckt schon heute in dem kleinen Helsingfors mehr von künstlerischer Entwicklung als in dem Riesenrußland. Vielleicht wird dem Zarenreich die neue Provinz allein die Teilnahme am europäischen Kunstleben erschließen.

* * *

Begnügt man sich nicht mit der Betrachtung der skandinavischen Kunst als eines Symptoms der allgemeinen Regsamkeit und Ökonomik des Nordens und sucht nach wesentlichen Beiträgen für den Kunstschatz des Europäers, so ändert sich notwendigerweise das Maß. Eins ist allen skandinavischen Ländern gemeinsam: die schwache Beziehung der jüngeren Künstler, die mit Paris, wo die älteren in die Lehre gingen, gebrochen haben, zu dem Geist der modernen Kunst. Der Archaismus blüht nirgends wie hier, die junge Generation ist zu den Heimatsgöttern zurückgekehrt, wie der verlorene Sohn in den Schoß des Vaters. Der Enthusiasmus ließ sie die Jahrhunderte oder das Jahrtausend wie ein Menschenleben ansehen. Sie glaubten in sich noch das Leben der Leute zu spüren, die in grauen Zeiten die ersten heimatlichen Formen schufen. Der Trugschluß deutet auf eine primitivere Geistesart, als sie den Künsten nützlich zu werden pflegt. Man geht mit allzu leeren Händen zu dem Vater zurück und glaubt hier die Schätze finden zu können, die man selbst zu träge war, zu sparen. Der Unterschied zwischen den Zorn, Wereskiold, Thaulow u. s. w. und den Jüngeren, denen der vermeintliche Naturalismus dieser Leute nicht mehr genügt, liegt ebensowenig auf einer Ebene wie die Kunst Constables und die der Präraphaeliten. Man gibt nicht nur die Malerei auf, sondern auch das Malerische, oder kommt wenigstens in die Gefahr, es zu tun. Man will die älteren nicht nur nicht übertreffen, sondern verzichtet auf jede Beziehung ästhetischer Art zu ihnen, und glaubt das auf Grund der alten Formen zu dürfen, die man kopiert, rekonstruiert, kombiniert u. s. w. Weil man auf diesem Wege fähig wird, einen Stuhl, eine Wiege, einen Topf zu machen oder Dinge, die ungefähr wie ein Stuhl, eine Wiege und ein Topf aussehen, glaubt man sich stärker als die älteren, denen diese Dinge nicht gelegen waren. Bringt man es erst zu einem richtigen Haus,

das sich bewohnen läßt und vor älteren Häusern bestimmte Vorzüge besitzt, so ist die ganze Kunst der Früheren keine Krone mehr wert. Es ist das Walter-Crane-Tum auf eine andere Art, von robusteren Leuten gehandhabt, mit robusteren Vorbildern, in letzter Linie ebenso unfruchtbar. Wir können von den Alten keine Gebärden lernen, weil wir dafür keine Verwendung mehr haben, wie wir auch nicht mehr ihre Kleider tragen oder ihre Sprache sprechen könnten. Ein moderner Norweger könnte sich leichter mit einem Neger, der in San Francisco Packträger ist, seelisch, geistig und materiell verständigen, als mit einem alten Wikinger. Jeder Glauben an die Volksseele jenseits der Entwicklung läuft auf Aberglauben hinaus. Was von den Alten noch übrig ist, ist ganz allein ihre Kunst. Diese kann jeder Neger in San Francisco genau so gut würdigen wie ein Norweger, wenn er das Glück hat, sich ästhetischer Regungen zu erfreuen, und soweit es sich um bildende Kunst und Musik handelt. Es gehört keine norwegische Seele dazu. Die Seele, die dazu gehört, steckt in dem Werk, ist eine eigene Sache unveräußerlich, unsterblich, ja sie beweist gerade durch ihre Unsterblichkeit den Wert des Werkes als Kunst. Was der Norweger bei Betrachtung eines alten Werkes seiner Rasse als Rasse empfindet, ist nichts anderes als Linie, Farbe, Bewegung; Dinge, die der Fremde anders nennt, nicht weniger deutlich empfindet, sobald sie nur künstlerisch geraten sind. Anders steht es, ob der Eingeborene nicht kraft des Bewußtseins der Rassengemeinschaft mit diesen Dingen stärker zur Produktion angeregt wird, als der Fremde. Daran ist nicht zu zweifeln; frägt sich nur, nach welcher Richtung die persönliche Beziehung zu den Dingen über die reine Ästhetik hinausgeht, die ein anderer mitbringt. Nicht das Wissen, daß vor Urzeiten in dem Volke einmal diese und jene Dinge bestanden, sondern das Bewußtsein von der Entwicklung dieses Alten bis auf den heutigen Tag, von diesem Wachstum am eigenen Leibe bringt den natürlichen Fortsetzungstrieb. Alles andere ist ein höherer Grad von Neugier, von Archäologie und von Sentimentalität. Nun läßt sich ohne weiteres einsehen, daß diese Entwicklung, wenn sie wirklich vorhanden ist, das Bewußtsein davon, wenn es wirklich lebt, unmöglich mit kleinen Detailfragen rechnen kann. Wo wäre das Gehirn, das Platz genug hätte, alle die tausend Nuancen, die sich in tausend Jahren ausbilden, mit allen Wurzeln zu behalten. Nur das System, die Ordnung, das Gesetz, das sie bildet, kann sich ablagern und Instinkt bilden. Es ist das Werk der Tradition.

Man hat bei den wenigsten nordischen Künstlern unserer Tage den Eindruck dieser tieferen Erfassung der Tradition. Sie zweifeln mit Recht oder Unrecht an der Existenz dieser Tradition über das Mittelalter hinaus und glauben unter diesen Umständen nichts Besseres zu tun, als da anzufangen, wo sie den Faden abgerissen glauben. Dieser Gedankengang schlägt aller Natur vor den Kopf. Man mag mit seinem Vater unzufrieden sein — wer ist es nicht —, man kann ihn nicht wegstreichen. Der Versuch, wenn er ernsthaft wäre, würde nichts anderes bedeuten, als sich nochmal gebären zu lassen und zwar tausend Jahre früher. Aber der Versuch ist natürlich nicht ernsthaft, er ist wiederum nur Fiktion. Man wünscht die Fehler der Eltern zu verbessern, so gut es geht, nachzuholen, was

sie versäumt haben, man wünscht durchaus nicht aus der Gegenwart zu verschwinden, ja man fühlt sich als modern und will seine Teilnahme an der Moderne beweisen. Kurz, ein Kompromiß. Wenn aber Kompromisse geschlossen werden sollen, ist nicht einzusehen, daß andere Momente als die der Vernunft mitentscheiden können. Dann kommt der Moderne und sieht nicht kraft des Rasseninstinktes, sondern mit seinem persönlichen Intellekt, was von dem Alten noch brauchbar ist für unsere heutigen Zwecke. Er wird der Fremde in seinem Lande, der Eroberer, der nüchtern und praktisch aus der Gelegenheit, die ihn zufällig neben brauchbare alte Dinge stellt, Nutzen zieht. Gewisse äußerliche Vorzüge wird er immer vor den wirklich Fremden haben, er ist vertrauter mit dem Platz, kennt die Schlupfwinkel des Volkes usw. Aber der Fremde kann ihm immer überlegen sein, wenn er besser ausgerüstet ist als der Einheimische, und dann nützen auch all die Schlupfwinkel nichts. Wir haben erlebt, daß ein Volk mit den Gaben des anderen eine glänzende Kunst baute, weil es nicht das nächstliegende, sondern das brauchbare nahm, und der alte Besitzer, der im Lande blieb, brachte nur noch Stümperwerk hervor. Ja, der Fall, daß der Fremde besser mit dem Einheimischen verfuhr, hat sich so oft zugetragen, daß wir das Zusammentreffen von Fremdem und Einheimischem als schlechterdings vorteilhaft ansehen. Die Beobachtung der Geschichte von den Ägyptern an hat uns längst darauf gebracht, das Heil der Kulturen in demselben Experiment zu suchen, das den Bestand der Menschheit verbürgt, in der Begattung.

So stellt sich also auch von dieser Seite das Nationalverfahren als ein Mischungsverfahren heraus, wenn es Folgen haben soll. Diese alte Kunst vor tausend Jahren ist der heutigen so fremd geworden, daß Vermischung keine Inzucht mehr bedeutet. Nicht weil sie den Lebenden so nahe steht, sondern weil sie so fern steht, kann sie nützlich werden. Vollzieht sich aber wirklich in der Kunst der Munthe, Willumsen und Skovgaard eine innige Mischung des Menschen von heute mit der versunkenen Welt der Vorfahren? Eher scheint mir, daß sich in ihnen verschiedene alte Welten vermengen, in Munthe alte norwegische Formen mit geometrischen Mustern der Orientalen, in Willumsen alte dänische Formen mit ägyptischen und vielen anderen, in Joachim Skovgaard heimatliche Bilder mit denen der Frühitaliener. Man findet möglicherweise in manchen der Jüngeren noch sehr viel mehr Elemente, nur eins nicht, das moderne, und dies ist genau so unentbehrlich, wie der Mörtel dem Maurer.

Das Mosaik mag noch viel mehr Einzelheiten enthalten, es gibt Künstler, in denen wir die Mehrzahl aller künstlerischen Elemente, mit denen wir zu rechnen gewohnt sind, ahnen, wenn nicht nachweisen können, und der Nachweis erhöht unsere Verehrung. Je mehr wir in ihnen von entlehnten Dingen zu finden glauben, desto reicher erscheinen sie uns. Es ist nicht lediglich eine wissenschaftliche Freude in Hok'sais Zeichnungen etwas mit Rembrandt verwandtes und in Rembrandt etwas von der Plastik der primitiven Griechen zu finden, es ist eine Steigerung des Genusses, wie die Bereicherung eines musikalischen Akkords, die das Ohr nach wiederholtem Hören derselben Phrase sich selbst verschafft. Aber wenn

der Zusammenklang nicht neue Harmonien ergibt, ist alles Mischen, und wäre es aus den kostbarsten Dingen, eitel und törichter Überfluß. Viele dieser modernen Skandinaven, die sich gegen den Naturalismus ihrer Vorgänger aufzulehnen gedenken, sind schlimmere Naturalisten, als jene je zu sein vermögen. Sie betrachten die alten Dinge so, wie nach ihrer Meinung die Impressionisten des Landes die Natur betrachten. Sie bilden ab was sie finden, und glauben, weil das Gefundene schon Form ist, es unverändert lassen zu können, fähig, eine größere Symbolik zu äußern, als ein Bild von Zorn, das von einem Kuhstall handelt. Ihr Fund ist aber, sobald sie damit schaffen, nichts anderes als der Dünger, mit dem Zorn schafft, nicht nationaler und nicht edler als der Dünger, ebenso uninteressant. Das Interesse kommt in beiden Fällen erst durch die Gestaltung hinein. Diese vermag den Kuhstall zu einem Heiligtum zu verwandeln, bei dem wir an Ägypten und alle möglichen edlen Dinge erinnert werden, und sie kann das Gleiche mit dem archaischen Element erreichen. Die relative Gestaltungskraft, die man in einem Zorn schätzt, wird an den meisten stilisierenden Skandinaven vermißt, sie scherzen mit dem Stil ihrer Väter. Ein einziger hat die Mischung vollbracht, Edvard Munch, und diesem gelang sie unbewußt. Die Dinge, die er zu sagen hatte, erlaubten ihm nicht die Verwendung einer überlieferten Form, ja man meint überhaupt kaum, daß es ihm auf die Form dabei ankommt. Es drängt ihn, Empfindungsmächte zu bannen, die er am eigenen Leibe spürt. Es wird trotz der Wildheit seiner Visionen eine Materie daraus. Weil er die Dinge sieht, die er gibt, weil sie Natur von ihm sind, weil er sie wiederzusehen wünscht, um sich an ihnen fortzusetzen. Man findet in seinen Bildern Ornamente, die es zu Zeiten der Wikinger nicht gab, und doch scheint mir in diesem Modernen mehr von dem alten nordischen Wesen enthalten, als in den Werken der Archaisten. Zuweilen öffnen sich in seinen Bildern Perspektiven in die Vergangenheit, wie in gewissen Momenten Ibsenscher Dramen, wo es Ibsen gelingt, ganz die Kombination der Akte vergessen zu machen und nur ein schönes Bild möglichst unwahrscheinlich, möglichst selbstverständlich zu malen. Dann glaubt man fast, daß Norwegen in anderen Regionen liegt, als die übrige Welt, wo die Dinge sich nach uns fremden, tief ergreifenden Gesetzen richten, und die Menschen andere, merkwürdigere Gedanken haben als wir. Da fühlt man fast körperlich etwas von fremder Masse, und die Sehnsucht, das Merkwürdige näher zu fassen, treibt uns, eine neue Schönheit zu gewinnen.



A. ZORN, RADIERUNG


FIND, VIGNETTE

HOLLAND

HOLLAND

Wenn jemand fragt, welches Land heute die schönste Kunst macht, wird man sich leicht auf Frankreich einigen. Frägt man, wo die merkwürdigste steckt, wo man die größten, meinetwegen nur epidermalen Überraschungen erlebt, wo einem sofort bei dem ersten Schritt auf die Straße deutliche Anzeichen einer neuen, ganz von der alten verschiedenen Kunstäußerung in die Augen stechen, so wird man immer Holland nennen müssen. Nichts ist dem Laien so unerwartet, als die Veränderung, die mit dem Lande Rembrandts vorgegangen ist. Israels und sein Kreis war hier natürlich, und das Normale der Entwicklung, der Respekt vor der Quelle dieser achtbaren Gesinnung linderte die geringe Meinung von den Dunkelmalern oder erhöhte die Freude an ihren Werken.

Nichts von alledem in der Jugend. Das ist weiter nicht auffallend. Israels hat nichts, was junge Leute begeistern könnte. van Gogh, der merkwürdigste Maler seit alten Zeiten, war die natürliche Reaktion auf dieses Alter, all das Mysteriöse seiner Art hindert nicht in ihm den Holländer zu erkennen. Und auch dieser große Enthusiast hat in seiner Heimat kaum eine Spur hinterlassen.

Die Veränderung der jungen Kunst ist so stark, daß man glauben möchte, die Menschen seien anders geworden, ihre Gestalt, ihr Sinn, ihr Blut sei plötzlich in eine neue Richtung getrieben, die nichts mehr von dem Leben weiß, das die größte Malerei aller Zeiten illustrierte, ja, dies ganze Holland mit all seiner Eigentümlichkeit sei über Nacht nach Indien, nach Java versetzt worden, wie die Verwunschenen in dem schnurrigen Märchen des holländischen Dichters Multatuli.

Dabei waren die ursprünglichen Führer der Bewegung zuerst in der Israelsschule. Auch Toorop hinderte seine Heimat Borneo nicht, zuerst der älteren Schule zu folgen. Er hat so ziemlich alles mitgemacht, was in Holland, Frankreich und Belgien seit zwanzig Jahren vorging. Von der Dunkelmalerei ging er Ende der 80er Jahre zum Impressionismus über, wurde dann, als Seurat kam, Neoimpressionist, ohne die eindringliche Überzeugung der Franzosen. Er punktierte etwa wie Henri Martin, nur in kleineren Dimensionen und mit sehr viel mehr Geschmack. Die Sachen sahen äußerst appetitlich aus, verrieten nichts von den Absichten Signacs und seiner Freunde, sondern hielten sich an den frühen Seurat,

wie ihn etwa Dubois Pillet sah. Sein wirkliches Feld fand Toorop in der illustrativen Malerei, mit der er die Sagen der buddhistischen Kultur in sanften Farben und schlanken Linien darstellte. Sein erster größerer Beitrag zum Symbolismus „les trois Fiancées“ war 1892 auf der Loan-Exhibition in Amsterdam. Er wurde der Burne-Jones Hollands, aber seine natürlichere Sinnlichkeit, die, wenn sie auf die starke Form verzichtete, nie der Wärme einer aufrichtigen Einfalt entbehrte, schützte ihn vor der Banalität seines englischen Vorgängers. Nie gelingt Toorop im entscheidenden Moment der knappe Ausdruck eines großen Temperamentes, aber dieser Mangel erscheint nicht wie eine persönliche Schwäche des Künstlers, sondern mehr als eine Eigentümlichkeit der Rasse und der künstlerischen Elemente, deren er sich bedient. Man fühlte in dieser Phantasie, deren Fülle berauschender Bilder nur ein glücklicherer Himmel, wärmer als der unsere, hervorzubringen vermag, immer den Orientalen, der sich nur mit Mühe in den Rahmen des Bildes hineinzwängt und statt mit Farbe lieber mit Gold und Edelsteinen malen möchte. Tatsächlich hat er kostbare Dinge aus Elfenbein und Edelmetall gemacht. Seine Symbolik erschreckt nicht, auch wenn sie von schreckhaften Dingen handelt. Sie zieht wie eine reiche Wandeldekoration an uns vorüber. Man sieht die Bilder, wie man gewisse reizende Bücher liest, die gefallen, ohne daß man am Schluß weiß, was darin steht. Toorop gleicht gewissen exotischen Pflanzen, die in den botanischen Gärten unserer Hauptstädte ihre eigenartige Pracht entfalten. Sie wachsen nicht ganz so gesund und natürlich wie auf dem Boden der Heimat, aber werden dem Kenner gerade durch die Veränderungen, die das Klima an ihnen vornimmt, merkwürdig.

Toorops Popularität verdeckt ungerechterweise eine ungleich tiefere Persönlichkeit, die aus dem widerstandslosen Traum heraustritt und bisher mit geringerer Anerkennung eine größere Kunst versucht: Joan Thorn Prikker.

Prikker, zehn Jahre jünger als Toorop, wurde 1870 geboren und verfolgte den obligaten Bildungsgang der Holländer. Sein Debüt 1892 „Choux rouges“ war reiner Impressionismus. Noch im selben Jahre schwenkte er zu dem Symbolismus über, angeregt durch die Verse Verhaerens, und gab eine Kreuzabnahme, die in der Loan-Exhibition Amsterdams ausgestellt war. — In Prikker hat sich das Beste des alten Kontinents gegen die Invasion des exotischen Elementes gewehrt. Er konnte sich bei aller Empfänglichkeit für die einschmeichelnde Sprache der fremden Ornamentik nicht enthalten, an den großen Ausdruck unserer Primitiven zu denken, und suchte im Orient nicht wie so viele Moderne den Ersatz für das dem dekadenten Europäer mangelnde Organisationsvermögen, einen Rhythmus, der an sich unrhythmische Dinge zu verbinden vermöchte, sondern stärkte hier seinen Drang nach Synthese. Sein Schicksal schwebt zwischen der Freske und dem indischen Batik. Der Blick in die reicheren, froheren Gebilde der Indier, deren Symbolik von dem finsteren Gespenst des starren Kreuzes mit seiner asketischen Eindeutigkeit bewahrt blieb, hat seinen Glauben an die alten Ideale gelockert, und doch kommt immer wieder in seinen Bildern das christliche Zeichen, die christliche Kunst zum Vorschein. Nicht wie Symbole des Sieges. Diese Bilder

sind Meere von Trümmerhaufen, die Heiligen tragen zersplitterte Kreuze und sind selbst zersplitterte Fragmente. Ein furchtbares Martyrium, grausamer als es die Geschichte meldet, entstellt sie. Zwischen enthaupteten Leibern entdeckt man zarte, im Schmerze lächelnde Profile, zwischen Lachen von Blut knieen Priester im Prunkornat. — Alles das ist mit einem harten Bleistift in ganz feinen Linien auf riesige, schwach getuschte Papiere gezeichnet, ohne die Spur einer Tendenz, in das Chaos etwa durch begrenzte Farben oder dergl. Ordnung zu bringen. Keine Perspektive richtet die Pläne. Kaleidoskopartig liegen die Teile durcheinander. Der Psycholog könnte in diesen apokalyptischen Bildern Querschnitte durch das Hirn eines der Metaphysik geöffneten Menschen von heute erblicken. Mir scheinen sie die Darstellung des seelischen Kampfes eines ernsten Künstlers, dem die Klugheit des Puvis gebricht und der ehrlich genug ist, sich dem Ungeordneten zu überlassen, um nicht an Kompromissen zu scheitern. Der Kampf spielt zwischen der Reflexion, die für einen starken Ausdruck starker Vorgänge bedarf, und der Seele, die den überlieferten Vorwurf flieht, da er ihr nicht mehr genug ist. Die moderne Literatur jedes Landes hat uns mit solchen Erscheinungen vertraut gemacht. Die bedeutendste haben wir in Scheerbart. Der Humor, der den deutschen Dichter vor dem holländischen Maler auszeichnet, ist kein entscheidender Unterschied; er würde den Maler zu einer Verringerung treiben, während er in der Poesie als großes Kunstmittel wirkt. Bei Prikker wird dieses Element etwa durch die abstrakte Ornamentik ersetzt. Von dem fragmentarischen Umriß einer Kreuzigung ausgehend, verliert er sich in ganz abstrakte Formen. Die Genesis dieser Formen, von denen jede einzelne wie ein persönliches, nirgends genommenes Resultat erscheint, macht den merkwürdig mächtigen Eindruck der Prikkerschen Linien begreiflich. — Den äußeren Antrieb zur Herauslösung dieser Abstraktion brachte ihm die Batiktechnik. Während er sich mit Freskenideen trug, trieb ihn die Freude an den alten köstlichen Lappen der Westindier, die in Holland etwa die Rolle vertreten, die in London der Frühling Botticellis oder die Krönung Fra Angelicos spielen, die Geheimnisse dieses Handwerks zu suchen. Die Technik ist bekanntlich ziemlich einfach. Die Schwierigkeit steckt in den Färbemitteln. Er fand sie nach jahrelanger Arbeit. Ich habe einmal ein Manuskript Prikkers besessen, in dem mit ungeheuerlicher Genauigkeit die ganzen Pflanzenrezepte notiert waren, denen sich die Indier bei ihren Färbungen bedienen. In seinem Atelier in Haag stank es nach Benzin. Man fand ihn zwischen einem Karton mit angefangenen Fresken und einem Topf dampfender Farben, an denen er sich die Hände verbrannte. Um ihn herum lagen Fetzen von halb mit Wachs bedeckter Leinwand. Man begreift den Ehrgeiz eines unabhängigen Künstlers, mit unserer anspruchsvollen Farbenkunst mindestens das zu erreichen, was früher einem kleinen Mädchen in Java im Schlaf gelang. Prikker brachte es zu mehr. Er machte aus dem kleinmaschigen Farbengewirr der alten Batiks, das nur mit einem ungeheuerlichen Aufwand von Zeit geschaffen werden konnte, ein modernes Dekorationsmittel ersten Ranges, indem er die Zeichnung möglichst einfach und ausdrucksvoll hielt und mit der köstlichen Marmorierung des Stoffs, die durch das willkürliche Brechen der Wachs-

fläche entsteht, wirkte[1]. Diese Stoffe gehören zu den wenigen mit der Pracht der Alten vergleichbaren Dingen, die unser von so vielen Händen bereitetes modernes Prunkgewerbe bisher hervorgebracht hat. Eine gewisse Anregung dabei mag Prikker dem Veteran der dekorativen Kunst Hollands, Colenbrander, verdanken, der Anfang der 90er Jahre die farbenprächtigen Fayencen in der Manufaktur von Rozenburg, die kurze Zeit unter seiner Leitung stand, machte und sich dann mit ebenso eigenartigen Mitteln des Teppichgewerbes annahm[2]. Der Vergleich der beiden ergibt bei aller Bewunderung der rationellen Methoden Colenbranders den Vorsprung eines an moderner Malerei gebildeten Künstlers vor dem Autodidakten. — Nach einer reichen Tätigkeit auf allen Gebieten des Handwerks hat sich Prikker seit kurzem, wie so mancher Künstler, abgeschreckt von dem Industrialismus der Bewegung und seiner Folgen, auf die Malerei zurückgezogen. Sein Hauptwerk befindet sich bei dem Dr. Leuring im Haag, für den er vor zwei Jahren eine größere Wanddekoration in Fresko gemalt hat und der außer einigen Hauptbildern eine größere Anzahl von farbigen Zeichnungen besitzt, Naturstudien, die Prikker mit Vorliebe in Visé in Belgien mit weichem Bleistift zeichnet.

* * *

Der Haag ist seit Generationen der Herd der holländischen Kunst. In Amsterdam wird das Gewerbe daraus gemacht. Es gibt kaum einen Maler. Der Kinderen ist ein guter Illustrator im Buch und auf der Wand, der sich des Exotischen bedient, um nicht wie Walter Crane zu malen. Man arbeitet in Amsterdam mit dem Exotischen, als habe man nie etwas anderes gekannt. Dijsselhof malt seine indischen Ornamente mit derselben Liebe, die den alten holländischen Kleinmeister begeisterte. Es sind auch wieder Stilleben, aber von einer besonderen Art. Bei van Wisselingh in Amsterdam sieht man zuweilen große Bilder mit mikroskopischen Details, ein paar lange Fische, an denen jede Schuppe und das Ornament jeder einzelnen Schuppe nachgebildet ist, in dunklen, metallisch glänzenden Tönen. Wenn man einen scherzhaften Vergleich wagen darf, könnte man in der Art einen Pointillismus sehen, einen Pointillismus ohne Farben, mit winzigen Ornamenten, genau das Entgegengesetzte des Neoimpressionismus. Hier muß man näher kommen, um die Schönheit zu sehen, so nahe wie möglich. Die Holländer reissen sich um diese Sachen. Kämen die Bilder nach Paris oder London, so würden sie dem Autor nicht den Tagelohn eines Dienstmannes einbringen. Aber den Holländern liegt gar nichts daran, außer Landes zu gehen.

Dijsselhof lebt in der schönen Umgegend von Amsterdam, nicht weit von Bussum, wo sich der berühmte Speicher mit den van Goghs befand. Er ist ein

[1] Uiterwijk, der ein „Art Nouveau" im Haag aufmachte, hatte in der Nähe der Stadt Werkstätten eingerichtet, in denen mehrere Jahre lang die Zeichnungen Prikkers nach seinen Angaben in Batik ausgeführt wurden.

[2] Die Rozenburger aus der Zeit Colenbranders sind heute nur noch in den holländischen Sammlungen zu finden; z. B. bei H. W. Mesdag im Haag. — Die Teppiche, deren Zeichnungen nach streng geometrischen Systemen entworfen sind, werden von der Amersfoortschen Fabrik ausgeführt.

paar Jahre jünger als der Maler der Mangeurs de pommes de terre. Sie haben sich vielleicht gekannt, hätten unter einem Dach zusammen leben können. Selbst der Revolvermechanik unserer ästhetischen Empfindung kann bei dem Gedanken angst und bange werden, daß sich dieses Gegenspiel van Gogh-Dijsselhof in jedem Kunstzentrum heute zehnmal, hundertmal mit anderen Namen, unter anderen Umständen wiederholt. Man braucht solche Tatsachen weniger um Kunstgeschichte zu studieren, als um die Geisteskrankenstatistik zu begreifen.

Dijsselhof bringt etwa eine Flosse seiner Lieblingsfische in der Zeit fertig, in der van Gogh ein Bild malte, und doch wird man seine Art nicht zu der absitzenden Malweise rechnen können, deren sich manche altmeisterlichen Professoren befleissigen. Das Handwerkhafte, das nicht dahin zielt, das Genie vorzuspiegeln, sondern mit liebevoller Arbeit das Material belebt, mangelt nicht der Reize, auch wenn man sich nicht der Frage erwehren kann, ob diese Sorgfalt, die alle von der Malerei eroberten Erfahrungen unbenutzt läßt, nicht besser in einem anderen Material zur Geltung käme. Mit derselben Liebe hat Dijsselhof die ersten Möbelstücke des modernen holländischen Gewerbes gemacht, einfache Formen aus weißem Naturholz mit schwarzen Intarsien geschmückt, für die Wohnung eines Amsterdamer Arztes. Soviel ich weiß, hat man einige Jahre daran gearbeitet.

Am glücklichsten kommen hier wie in England diese Liebhabereien in dem Buchgewerbe zur Geltung. Nichts Aparteres als die Bücher Dijsselhofs[1]. Sie sind mit derselben Sorgfalt gemacht wie die der Londoner, und haben den Vorzug, sich weniger abgebrauchter Ornamente für ihre Initialen und Rahmen zu bedienen. Viele andere Geschickte halfen den Stil in die Masse zu tragen und eine Ornamentik zu gestalten, die der Fischgräte ihre lang verkannte Bedeutung für den Buchschmuck und verwandte Gebiete eroberte und das Gotische, das sich in England eine Japanisierung gefallen lassen mußte, hier fossiler gestaltete.

Man batikte alles. Man übertrug nicht nur diese Technik auf alle möglichen Materialien — Lion Cachet batikte mit derselben Liebe Bucheinbände aus Leinwand und Stuhlbezüge aus Pergament u. s. w. —, sondern ahmte das eigentümliche Zellenartige der Technik auch da zeichnerisch nach, wo sich die Technik nicht verwenden ließ. Das Mittel wurde wieder einmal zum Zweck und diente, das fremdartige Kleid Junghollands zu vervollständigen.

Hier wie in den meisten Ländern kam es der Jugend zunächst auf eine Maskerade an. Sie fühlte sich nackt und suchte sich zu kleiden, und achtete nicht auf das Buntscheckige des Kleides, wenn es nur die Blößen deckte. Ja, das Bunte galt als vorteilhaft, weil es sich deutlich von den gewohnten Bekleidungsmitteln unterschied. Für diese Manifestation war die indische Formenwelt wie gefunden. Es liegt auf der Hand, daß die Anregungen des Exotischen nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern auf natürlichste Weise in den Ländern zutage treten, die ersprieß-

[1] Die Bücher von Dijsselhof und anderen bei Scheltema & Holkema, Amsterdam, Erven F. Bohn, Kleinmann & Co., Haarlem. Bei diesem erschien auch Mitte der 90er Jahre das Organ der Bewegung, Revue bimestrielle pour l'Art Appliqué, dirigiert von Boersma, mit vielen Illustrationen aller beteiligten Künstler, aus der dann 1898 die glänzende Zeitschrift Bouw en Sierkunst, redigiert und ausgestattet von de Bazel und Lauwerlks hervorging, mit kostbaren Abbildungen nach alten, namentlich ägyptischen Werken und tüchtigen modernen Arbeiten der Holländer.

liche Kolonien besitzen und sich genügend lange damit beschäftigt haben. Es ist kein Zufall, daß sich die beste Japansammlung in Deutschland an dem Stapelplatz unseres überseeischen Handels befindet, und daß der Künstler, der am deutlichsten in Deutschland den Japanismus vertrat, Otto Eckmann, ein Hamburger war. Für Holland, mehr noch als für England, sind die Kolonien von unmittelbar entscheidender Bedeutung. Vor fast dreihundert Jahren wurden die ostindischen Handelskompagnien gegründet, aus denen der überseeische englische und holländische Staatsbesitz hervorging. Ebensolange gehören die Sundainseln den Holländern. Der Handel mit den Kolonien ist dem Mutterlande zu einem Faktor stets weitergreifender Bedeutung geworden. Er absorbiert in einem relativ kleinen Lande immer größere Menschenmengen und veranlaßt die Handeltreibenden, Handwerker, Militär und Beamtentum, kurz alle Schichten der Bevölkerung, zur Übersiedlung. Drüben wird geheiratet, der männliche Teil kommt aus Europa, die Frau ist die Eingeborene. Die Kinder besuchen den alten Kontinent und schließen neue Verbindungen. Die Blutmischung kann man in Amsterdam auf der Straße studieren. Die Zeit ist vorbei, da man sich Holland in Gestalt der gesunden rotbäckigen Bäuerin dachte, die Sonntags den Staat ihrer Unterröcke spazieren trägt.

Die Kolonien fressen die Heimat. Sie verschlingen nicht nur Geld, Intelligenz und Soldaten, und die einzigen realen Interessen der Regierenden, sie verzehren auch allerhand Traditionen des Mutterlandes. Es ist die Frage, wer dabei verliert. Die Unmöglichkeit, aus dem alten Lande genügende Erwerbsquellen zu ziehen, trieb zur Auswanderung. Die Kunst Europas griff zum gleichen, als ihre natürliche Entwicklung zu Ende und der heimatliche Boden ausgesogen schien und neue Früchte verweigerte. Dasselbe Holland, dessen nationaler Eigensinn sich im siebzehnten Jahrhundert siegreich gegen das Eindringen der mächtigsten europäischen Strömung gewehrt und sich geweigert hatte, die Sprache der Welt, die Renaissance anzunehmen, ist heute reif, der Kultur der Sundainseln zu unterliegen. Was in Frankreich bei einem Gauguin ein vereinzelter ungeheuerlicher Fall schien, wird hier von einem ganzen Volke nachgemacht oder gutgeheißen. Der Materialismus Europas, der rohe Verzicht auf alles, was nicht zum Magen gehört, die Faulheit, sich mit Fiktionen zu begnügen, weil zu mehr die Zeit fehlt, der Zeitmangel überhaupt, dieser mörderische Kulturzerstörer, macht uns zu Barbaren, und wir knieen vor dem javanischen Mädchen oder irgend einer anderen von unserer Sünde unberührten Schönheit und lassen uns zu einer neuen Ära geleiten.

Noch hat Europa die Kraft, sich noch einmal zum neuen Schaffen zu besinnen, noch gibt es unberührte Völker in der Welt, die das Heiligtum mit keuscher Gottesfurcht bewahrt haben und uns lehren können, was all unser hohes Geistestum vergaß, die Natur der Kunst, die unsere anspruchsvolle Unnatur vergeudete. In ein paar hundert Jahren wird sich derselbe Fall in geänderter Weise vollziehen. Der alte Kontinent ist inzwischen zu einer Riesenmetropole geworden, die von Sibirien bis zur Nordsee reicht, und freut sich des glorreichen Besitzes stadtartiger

Museen und aller Art Wohlfahrtsbetriebe. Der kühne Geist hat alle Elemente unterworfen, unsere Genies haben die nötigste aller Erfindungen vollbracht, unsere dringendsten Leibesfunktionen, vor allem das Atmen, auf mechanischem Wege zu bewirken. Durch das Räderwerk seines Mechanismus um alle Natur gebracht und doch in eitlem Größenwahnsinn selbst dann noch gewillt, den Schmuck natürlicher Völker zu beanspruchen, wird Europas unberechenbare Laune wieder ein paar große Protestler ausspeien. Erst dann, wenn diesen späten Gauguins selbst aus den entlegensten Negerreichen, die uns heute mit neuem Segen befruchten, das matte Volapük der lieben Heimat entgegenklingt und dem nach Schönheit durstigen Blick sich immer wieder die Bilder der eigenen Gesittung, die Fälschung unserer Moralen und unserer Industrien bieten, erst dann beginnt die Eiszeit unseres Kunstgenius. Freilich wird Europa bis dahin längst erfunden haben, ohne Seele selig zu werden.

Hollands Liebelei mit Java stellte es in die erste Reihe der Völker, die sich um neue Formen bemühen. Es lernte an dem bunten Gewand seiner Kolonien sich auf die großen Primitiven buddhistischer Kunst zu besinnen, von denen die Museen des Landes glänzende Beispiele besitzen. Die Ästhetik fühlte bald die größten und daher immer einfachsten, am wenigsten exotischen Vorbilder heraus, aus denen gelang, rationelle, überall gültige Regeln zur Herstellung des Gleichgewichts, guter Verhältnisse im Ornament, im Möbel, im Gebäude zu finden. Auf diese Weise kehrte man von Java nach Europa zurück. Der geläuterte Sinn nahm sich von neuem der Gotik an, verzichtete auf überflüssige Zieraten und trachtete nach der Monumentalität reifer Nutzkonstruktionen. Das ging natürlich nicht im Handumdrehen. Lauweriks versuchte reiche Empiremöbel mit ägyptischen Karyatiden, de Bazel machte Büffetts in der Art des holländischen Biedermeiertums und schnitzte drohende Sphinxe in die Flächen usw. Aber die Flächen saßen richtig, die Verteilung der Massen tat wohl, die Arbeit war sorgfältig. In der Architektur hatte schon der alte Cuypers den Ton angegeben, indem er in seinen Monumentalbauten auf großgegliederte Flächen und gutes Material drang und das mittelalterliche Element, das auch hier den nationalen Charakter hergeben mußte, verständig modifizierte. Berlage u. a. folgten ihm, Berlage, der Erbauer der neuen Börse, mit einer womöglich noch rücksichtsloseren Betonung des Materials. Er suchte, strenger als die Engländer, in dieser Echtheit die Aufrichtigkeit eines jeden Luxus wie die Pest verachtenden Sozialisten zu betätigen, und nötigte seine Auftraggeber, in Salons mit Backsteinwänden zu hausen. Der Eifer richtete sich auch auf wesentlichere Dinge. Der Bildhauer Zijl verdankt Berlage die ersten Aufträge und die Möglichkeit, seine Kunst in die Architektur einzubauen; eine Gunst, die Minne schmerzlich entbehrt und die man Maillol wünschen möchte. — Es waren zuerst recht barbarische Schmuckstücke, noch fratzenhafter als es die Fernwirkung erforderte, verzerrter als die Köpfe auf der Notre-Dame von Paris und dergleichen, ohne die Größe des Gespenstischen dieser Wunderwerke. Sie wirkten mehr durch das Unfertige der Modellierung, als das ganz zielbewußte Gesetzmäßige genialer Gestaltung. Zijl lernte in dieser Praxis

überraschende Dinge. Man kann an der Laufbahn dieses Zeitgenossen ungefähr erwägen, was in alten Zeiten die Beteiligung der Plastik an der Baukunst dem Bildhauer gab. Gewisse Bronzen kommen den Minnes nahe. Aber Zijl fehlt die innere Strenge und die reife Psyche, die man in dem Rodenbachdenkmal bewundert; er ist ein heiterer, jugendlicherer Geist, mehr nach außen gerichtet und daher glänzend zum Mitarbeiter geeignet. Das Bauwerk, das Minne zur Unterordnung begeistern könnte, ist noch nicht erfunden. — Später hat Zijl sehr merkwürdige Kleinskulpturen in Elfenbein und anderen Materialien geschaffen, kleine plastische Ornamente aus kuriosen Tieren; glänzende Stilisierungen, die aus den paar Hauptlinien des Körpers reiche Motive gewinnen. Mendès da Costa machte die erste neue Amateurkunst des Landes; auch Kleinplastik, aber nicht wie die meisten Objets d'art Frankreichs nur Abkürzungen, die durch eine willkürliche Reduktion den Umfang nicht überschreiten, sondern kleine köstliche Mikrokosmen, klein gedacht von überraschendem Ausdruck; Liliputbauern von grotesker Komik, schwangere Frauen von ergreifendem Ernst in winzigem Format, die an vlämische Bilder denken lassen; kleine Äffchen wie die Astarten aus den Gräbern der Courtisanen Mytilenes, oder heidnische Gottheiten, die gotischen Madonnen gleichen. Alles in Grès, aber in einem unvergleichlich edleren Material als der dickflüssigen emaillierten Masse, in die die Franzosen ihre Plastik hüllen. Das Grès dieses Holländers zerstört nicht die Form, sondern trennt die Struktur und die Farben. Es sind die besten Vitrinenstücke, die wir haben, würdig, neben den braunen und schwarzen Bizenfiguren Japans zu stehen. Die Kultur, die solche Bibelots macht und liebt, ist nicht zu verachten. Sie ist dieselbe, die den gediegenen Silbersachen, den schönen Vasen, in die Dijsselhof seine persischen Tierbildchen schwarz auf gelb einlegen läßt, und tausend anderen Dingen, die Hoekers schönes Unternehmen, Amstelhoek, herausbrachte, den eigenen Reiz gibt. Wieder echt holländische Kultur, trotz aller exotischen Mätzchen, von dem eigenen Komfort der großen, kleinen Interieurmaler des alten Holland.



THORN-PRIKKER, ORNAMENT



DIJSSELHOF, ORNAMENT

BELGIEN

BELGIEN

Belgien hat in der modernen Stilbewegung bereits eine schlechterdings entscheidende Rolle gespielt, die persönlichste, die ebensoviel ehrliche Begeisterung wie Empörung hervorrief; die nützlichste, was man auch dagegen sagen mag, da sie zu Debatten zwang, aus denen ein Brocken Wahrheit hervorgehen mußte; da sie in einem übersichtlichen Beobachtungsfeld in unverhältnismäßig kurzer Zeit eine Probe lieferte, von der alle Nachbarn lernen konnten. Hollands Experiment, das ästhetisch interessanter war, ging schon infolge des in sich abgeschlossenen Charakters seiner Leute für die anderen verloren. Es fahren tausend Deutsche und Franzosen nach Brüssel, bis sich einer einmal zur Reise nach Amsterdam entschließt. Zudem können die Momente, die in Holland entscheidend wurden, von anderen Ländern kaum nachempfunden werden. Nur das vom Exotischen entkleidete Resultat könnte seinen Nutzen tragen; aber es ist mittlerweile bereits in einem uns näher stehenden Lande, in Wien, auf einfacherem Wege gewonnen.

Auch in Belgien bestimmen besondere, nicht übertragbare Bedingungen die Eigenart der Bewegung; eine merkwürdige Verquickung von alten Gewohnheiten und ganz modernen Ideen, von schwärzestem Pfaffentum und raffiniertem Industrialismus, von dem Geist einer Bürgeraristokratie und revolutionärem Sozialismus. Der erste moderne Monumentalbau, der in Dänemark ein Rathaus, in Holland ein Museum, in Paris ein Mietshaus, in Berlin ein Bazar war, wurde in Brüssel eine Maison du Peuple. Trotzdem gab die Bourgeoisie das Brot, und ihre Eigenschaften formten den Charakter der Bewegung. Vom König, dem intelligenten Manager des Kongostaates, bis herunter zum Kommis pflegt das Volk eine weise Ökonomik, das einzig Gemeinsame streng geschiedener Welten. Dies gibt sich vor allem in dem Heimsinn des Belgiers zu erkennen. Alte Gewohnheit läßt den Städter, allem Industrialismus zum Trotz, an dem Kleinstadtprinzip festhalten und treibt ihn, selbst bei beschränktem Vermögen, ein eigenes Haus zu bewohnen. Das bringt ihn der Architektur näher, als irgend einen Bürger der Weltstadt und richtet seine Ästhetik. Der Geschmack, mag er noch so schlecht sein, hat nicht das Abgestorbene des Weltbürgers, er reagiert noch, sei es auch nur in ganz grob materieller Weise; es ist Hinterland da, unkultiviert, aber der Besserung fähig. —

Der Architekt fährt bei diesem System besser als bei den Großstadthäusern. Anstatt des einen Bestellers, der nicht einmal für sich selbst bestellt, sondern nur an seine Verzinsung denkt und im übrigen lediglich darauf achtet, den Mietskasten möglichst neutral für alle Verhältnisse und namentlich für den gewohnten Ungeschmack passend zu gestalten, treten in Brüssel zehn Auftraggeber auf, mit individuellen Bedürfnissen oder zum mindesten mit der Duldsamkeit, sich individuelle Bedürfnisse aufreden zu lassen. Die moderne Propaganda hat um ebensoviel mehr Chancen, auf dankbares Publikum zu stoßen.

Noch ein Besonderes haben die Belgier und das gibt ihnen in den Augen der Beobachter prinzipielle Bedeutung. Wenn man von Serrurier-Bovy, einem Lütticher Möbeltischler, absieht, der, angeregt von England, den ersten Schritt tat[1], wurde die ganze Bewegung von Malern begonnen, und zwar von Leuten, die, so gut sie konnten, der Entwicklung der französischen Malerei gefolgt waren. Ihr Schicksal kann keine endgültigen Aufschlüsse über den Wert dieser Erziehung für die neuen Zwecke geben, aber liefert jedenfalls einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis. — Es war die kleine Seurat-Gemeinde Brüssels, von der ich schon sprach. Die ersten Anfänge liegen kaum zehn Jahre zurück. Wie in allen Ländern, gab England die äußere Anregung, aber wie in Holland die Ornamentik Cranes sofort in das exotische Stilgepräge der Jungen überging, so blieb auch in Brüssel kaum die Spur des äußeren Einflusses erhalten. Das Beispiel der Haager und Amsterdamer Künstler, die sich an den Ausstellungen der XX beteiligten, mag diese Absorption noch beschleunigt haben. Die Holländer waren um eine kurze Spanne voraus, und die Vlamen Brüssels haben sicher die ersten Versuche der Verwandten aufmerksam verfolgt. Nichtsdestoweniger war ihre Entwicklung viel selbständiger; kein Eklektizismus spielte dabei mit, nicht einmal das Gotische. Sie wuchs zusehends aus der Leinwand heraus und hatte alle Merkmale eines persönlichen, von innen heraus drängenden Schicksals.

Der Staffeleicharakter blieb von Anfang an entscheidend. In Finch, van de Velde und Lemmen wurde der Pinselstrich der Maler zum Bildner. Finch, der erste, der reines Gewerbe machte, blieb nebenbei immer noch Radierer und dabei der Natur nahe. Die beiden anderen konnten nicht widerstehen, sich ganz zur Ornamentik zu wenden. — Diese natürliche Herauslösung des Ornaments aus dem Malerischen hat etwas sehr Merkwürdiges und überraschte die Zuschauer nicht weniger als die Beteiligten. Der Fall verlief ganz anders als gewöhnlich. Gewöhnlich kam der Stilist, wenn er nicht wie in England mit dem schönen Vorsatz geboren wurde, eines Tages aus Langeweile, aus einer äußeren Veranlassung, oder der berühmten Moral, zu dem Entschluß, den Pinsel mit dem harten Bleistift zu vertauschen. Oft trieb nur die Unfähigkeit, mit dem Malmittel zu einem Stil zu kommen, zu dem Versuch im anderen Gewerbe. Künstler, von denen erzählt wird, daß sie gleichzeitig ungemein ähnliche Porträts und hübsche moderne Randleisten machen, sind immer verdächtig. Nicht weil es an sich unmöglich

[1] Importierte wohl infolge der Weltausstellung von Paris 1889, wo das moderne englische Gewerbe ausgestellt hatte, englische Stoffe und Tapeten nach Belgien und hatte im übrigen keinen Einfluß auf die Brüsseler Künstler.

wäre, beides in bewunderungswerter Weise zu können, die Alten haben tausendmal das Gegenteil bewiesen, auch nicht, weil es besonders schwer ist, Ornamente zu erfinden; ich glaube im Gegenteil, daß es ungeheuer leicht ist; wohl aber, weil die Hand, die im Porträt, vor der Natur wertvolle Dinge malt, heute zu anderem nicht taugt, weil in unserer Zeit das eine mit dem anderen gar nichts zu tun hat, weil beide ganz verschiedenen Entwicklungen entspringen und daher die Vereinigung in einer Hand, die bei den Alten ganz natürlich war, heute ebenso willkürlich ist. Die Alten hatten das Ornament ebensowenig zu erfinden, wie den Stil der Häuser, die sie bauten; sie fanden ein Mittel vor, das sich durch den Gebrauch, durch die Veränderung der Zwecke, denen es diente, ihnen selbst kaum bemerkbar, veränderte. Heute kann ein ähnliches Verhältnis, das nicht lediglich auf Fiktion beruht, nur aus einer merkwürdigen Physiologie des Malerischen hervorgehen, ein Fall, der schon deshalb ungemein selten sein muß, weil, von Frankreich abgesehen, die Entwicklung der meisten Maler alle möglichen, aber keine physiologischen Momente aufweist. Wohl aber konnte gerade die von Delacroix, Daumier, Manet und Monet geleitete Entwicklung der Flächenbehandlung zu einem Ornament treiben. Wir fanden es in den Gemälden van Goghs. van Gogh stilisierte auf viel natürlichere Art, als z. B. Gauguin; sein Umriß wächst von innen nach außen, er umzieht gleichartige Systeme von Pinselstrichen. Gauguin dagegen konstruiert verstandesmäßig, unterstützt von den Dingen, die er in Tahiti fand, und bewußt diese und andere primitive Vorbilder benutzend — viel enger als van Gogh z. B. Millet oder die Japaner benutzte — eine Form, die er sich mit großer Energie aneignet und mit einem unnachahmlichen Instinkt für die wirksamste Farbe bereichert. Nie hat er es erreicht, die Konstruktion ganz vergessen zu machen. Seine Schule hat diesen Mangel an physiologischen Momenten, der nur bei ihm selbst kein Manko war, nie überwunden. Die vielen Gescheiterten, die sich von seinen moralischen oder unmoralischen Argumenten betören ließen, verunglückten an dem Mangel von Fleisch in dieser Lehre. Die Nachfolger, die es zu etwas gebracht haben, versahen sich mit dem Nötigen bei anderen Lehrern, z. B. bei Cézanne.

Diese physiologische Beziehung findet sich deutlich in der Ornamentik der Belgier. Seurat hatte ihre Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Tusche gelenkt, sie hatten Monet gesehen, sie sahen van Gogh. Wenn sich die Beziehungen zu diesen Malern heute nicht entscheidend aufdrängen, damals wurden sie so von den Beteiligten empfunden. Der Übergang war ihnen natürlich. Was anders als das Bewußtsein einer natürlichen, auf große Vorgänger gestützten Entwicklung hätte die ersten Schritte dieser ernsten Revolutionäre, die ihre Sache nichtsweniger als leicht nahmen, rechtfertigen und ihnen den Mut geben können, ihre frei erfundene Form der Allgemeinheit aufzudrängen.

Dagegen hinkte die Anwendung ihrer Erfindung hinterher. Das war der entscheidende Unterschied zwischen ihnen und den Engländern. Morris kam durch die Literatur zu dem Ideal, und als er es erkannte, suchte er sich das Mittel, es zu verwirklichen. Van de Velde hatte eine Form, und als er sich dessen bewußt

wurde, suchte er nach einem passenden Inhalt. Vorbereitet durch den Sozialismus seiner Landsleute, mit reichem Kulturinstinkt begabt, der kaum der Bildung bedurfte, die er genossen hatte, traf ihn im rechten Moment das Morrissche Programm. Er erfaßte es wie ein Schicksal, wie der Künstler den Plan eines Werkes vor sich sieht, mit der blitzschnellen Erkenntnis aller Zusammenhänge, die der Verstand kaum Zeit hat, auszudeuten. Er fand sich am Ausgang einer logischen Entwicklung; nichts war logischer, als in sich den Anfang einer neuen zu erblicken. Im Besitz ungewöhnlicher Energie und einer ebenso starken Intelligenz, mit allen Fähigkeiten eines Normalen ausgestattet, vom glücklichsten Optimismus getragen, der an sich glaubte und die Eigenschaft fühlte, den Glauben anderen mitzuteilen, begann er die Arbeit. Auch in Belgien stellte sich die junge Kunst zuerst der Literatur zur Verfügung, die den Sinn auf die vlämische Heimat gelenkt hatte. van de Velde selbst hatte als Schriftsteller eine persönliche Form gefunden, bevor es ihm in der Kunst gelang, sich überzeugend zu äußern. Aus seinen Vorträgen und Aufsätzen aus dem Anfang der neunziger Jahre spricht nichts weniger als Gelegenheitsschreiberei. Man spürt das Verlangen, aus kleinen Argumenten zu einer größeren Weltanschauung zu gelangen. Oft verdeckt das in berauschenden Worten überquellende Gefühl des Dichters den Zweck des Kapitels. Man fühlt den dunklen Gestaltungsdrang einer leidenschaftlichen Seele, die in Worten nach starken Äußerungen ringt. Etwas von diesem ungefügen Drang steckt in den ersten Buchzeichnungen[1]. Es sind linkische Versuche, zu Abstraktionen zu gelangen. Ich liebe das Täppische dieser ersten Schriftzüge; sie sind wie ungelenke Bewegungen junger Tiere. Nur das Talent ist ungeschickt.

Die Intelligenz überwand die unklare Mystik des Dichters. Der Maler van de Velde mochte oft nicht aus noch ein gewußt haben mit einer Kunst, die keine klaren Bedürfnisse befriedigte, die in der kleinen Heimat, ohne Gemeinschaft mit deren alten Traditionen, auf keinen Platz rechnen konnte und noch weniger dem verwickelten Amateurbedürfnis genügte, das zudem all den jungen Brüsselern nichtsweniger als maßgeblich erschien. Diese aufgespeicherte lebendige Kraft fand jetzt ein kaum übersehbares Feld nützlicher Tätigkeit. Die konkreten Zwecke stellten sich zu hunderten ein. Es galt das Haus, die Welt von Grund auf zu

---

[1] Umschläge zu den Büchern des naiven Dichters Max Elskamp: Dominical (1892), Salutations (1893), En symbole vers l'Apostolat (1895). Alle in beschränkter Auflage bei Lacomblez in Brüssel, bei dem auch im selben Jahre das reizende, von van de Velde auf der Handpresse gedruckte Gedichtbuch Elskamps „Six Chansons de Pauvre Homme" mit Schmuckstücken des Verfassers erschien. — Die ersten gelungenen Ornamente v. d. V.s in dem kleinen Abdruck seines Vortrags in der Libre Esthétique: Déblaiement d'Art (1894, gedruckt bei Vve Monnom, Brüssel). Vgl. auch die von Vermeylen und van de Velde 1896 gegründete vlämische Zeitschrift Van Nu en Straks. Über die erste Zeit gibt der Aufsatz in der „Dekorativen Kunst", Oktober 1898, Aufschluß, mit Abbildungen, die den oben angedeuteten Zusammenhang illustrieren.

Die späteren Bucharbeiten van de Veldes beziehen sich namentlich auf den Einband. Claessens in Brüssel hat die meisten kostbaren Reliuren für ihn gemacht, die besten bei dem Baron van Eetvelde in Brüssel. Auch Lemmen hat mancherlei für das Buch gezeichnet (z. B. für das Buch Graf Kesslers über Mexiko), vor allem glänzende Typen. Die schönste für eine Prachtausgabe des Zarathustra, die van de Velde schmücken sollte und die noch immer der Herausgabe wartet. Über van Rysselberghes Bücher vergl. S. 245, Fußnote.

Gute andere belgische Bücher, namentlich die von Doudelet bei Buschmann in Antwerpen, wo auch die früher von Pol de Mont redigierte Vlaamsche School, jetzt „Onze Kunst", erscheint. Ein paar Sachen bei Bernard in Lüttich und den erwähnten Brüsseler Verlegern, Deman, Lacomblez u. a.

schaffen. Die an Abstraktionen gewöhnte Künstlerseele sorgte dafür, das Ideal so vollkommen wie möglich zu nehmen und nichts wegzulassen, was als dazugehörig erkannt wurde. Der praktische Belgier, der Chevreuls Logik erfaßt hatte, konnte das Mittel nur in einer rationellen Ausnutzung aller gegebenen Verhältnisse erblicken.

Die merkwürdige Verquickung von Abstraktionen mit einer auf alle Realitäten gerichteten Intelligenz gibt den ganzen van de Velde. Nichts dem Zufall, alles dem eigenen Intellekt! Sein Programm stand fest, als er die erste Tapete zeichnete. Es konnte immer nur die natürliche Folge dieser ersten Entwicklung vom Maler zum Ornamentenzeichner sein. Er verwahrte sich oft gegen das Verdienst des Entdeckers, das seine Freunde ihm zuerkannten, und beanspruchte nur, als normaler Mensch zu gelten[1]. Er unterschätzte sich damit. Nichts ist van de Velde so sehr als Entdecker, in demselben Sinne, in dem ein großer Maler entdeckt, der seine Form aus der Natur löst. Und schon deshalb ist auch seine Behauptung, daß seine Schöpfung lediglich die eines Gesunden sei, unwesentlich. Die Gesundheit treibt noch lange nicht zu dieser Schöpfung. Normal daran ist die Gesetzmäßigkeit, aber die Norm selbst ist ein reines Abstraktum, ja, alles was van de Velde bisher gemacht hat, beweist die unverwüstliche Reinheit dieser Abstraktion. Sie ist so stark, daß sich sein Intellekt ihr unterordnet, daß dieser sehr gescheite Mensch glaubt, seine Möbel seien rationell konstruiert, dem Material angemessen usw. Nicht die Vernunft macht die Möbel van de Veldes, ja es ist ein billiger Gemeinplatz geworden, sie unvernünftig zu finden. Nur der Künstler macht sie. Der Intellekt dieser Formenschöpfung ist nur von Toren zu leugnen, aber es ist immer der Intellekt eines modernen Künstlers, d. h. eines Menschen, der an der Entwicklung unserer Kunst schwer zu tragen hat.

Van de Velde erkannte die Zügellosigkeit der Leute, denen unser Haus unterjocht war. „Die Vernunft," schrieb er, „liegt unter einem Wust von archäologischen Kenntnissen und launischen Verrücktheiten begraben. Es wäre eine Herkulesarbeit, diesen Schutthaufen wegzuräumen und dem auf die Spur zu kommen, was so lange schon dort unten begraben ruht; und wenn es gelänge, so würde die Vernunft, die aus diesem Moder ans Licht emporstiege, wohl so alterschwach sein, daß es unendlich besser ist, sich von Anfang an eine neue Vernunft zu schaffen, die nichts von alten Dingen weiß, oder richtiger, wissen will."

Diese neue Vernunft, die sich prinzipiell von der alten scheidet, und zwar mit Recht, da ihre Genesis nicht das mindeste mit der Entwicklungsgeschichte der Alten, die hier in Frage kommen könnte, zu tun hat, muß notwendigerweise relativer Art sein. Sie kann sich durchaus nicht auf die Eigenschaften beschränken, die man sonst der Vernunft im Sinne des natürlichen Menschenverstandes zuspricht, denn in diesem kühlen Gebäude, in dem nur der Zweck entscheidet, hätte die Kunst keinen Platz. Der Verzicht würde die Eigenart van de Veldes kosten. Erst wenn

[1] Pan, dritter Jahrgang, S. 260 u. ff.: „Ich aber behaupte, daß ich nichts entdeckt habe, es sei denn, daß eine Entdeckung in der Erkenntnis liegt, daß es vollauf genügt, ein vernünftiger Mensch zu sein, um sich von dem ganzen Schwarm der heutigen Gewerbekünstler zu unterscheiden."

man die Eigenart als solche hier, d. i. bei Dingen, die nicht der Eigenart bedürfen, zuläßt, wird der Rest vernünftig.

Man wird oft bei van de Velde an diese Prämisse erinnert. Er kann nicht auf die Elemente der Alten verzichten, auch seine Stühle müssen irgendwie konstruiert sein. Aber er färbt die Elemente, verwandelt sie, durchaus nicht willkürlich, immer streng in seinem Programm. Er schafft eine neue Konstruktion, die sich nicht aus dem Material, sondern von seinem Abstraktum ableitet, von dem Liniengesetz, das er in seinem Ornament gefunden hat. Das Konstruktive ist nicht das Einmaleins des rohen Zwecks, sondern eine persönliche Logik, die den Ausdruck seiner gezeichneten Linien verteilt, und der Ausdruck dieser fingierten Statik ist so stark, daß er unser Künstlerauge selbst da überzeugt, wo sich die Vernunft mit Händen und Füßen gegen den Irrtum des Handwerkers wehrt. Man wird van de Velde nie auf einer Unbedachtsamkeit des Laien ertappen, er tut nichts, was nicht überlegt wäre, nie klafft in seinem System die geringste Lücke. Aber die Überlegung wurzelt durchaus nicht im Objektiven. Sie bezieht sich darauf, nimmt all die Rücksicht eines großen Taktes, eines klugen, vornehmen Geistes, aber wird durchaus nicht dadurch bestimmt. Van de Velde erfindet einen Stuhl und sucht ihn dann zum Sitzen geeignet zu machen. Da alle differenzierten Menschen ihre Probleme so reich wie möglich ausstatten, so sorgt der Reichtum van de Veldes dafür, daß grobe Diskrepanzen zwischen Idee und Möglichkeit vermieden werden, ganz abgesehen davon, daß die Erfahrungen des Praktikers das metaphysische Gelüst unwillkürlich immer mehr zurückdrängen. Es trifft sich zuweilen bei gewissen Aufgaben, daß die beiden Welten sich decken, daß der Zweck vollkommen in die Form hineinschlüpft, wie es sich bei großen Malern ereignet, wenn sie gerade den der Eigenart ihrer Gestaltung vollkommen angepaßten Menschen vor die Staffelei bekommen. Dann gelingen verblüffend ähnliche Porträts mit allen Qualitäten, die vielleicht sonst auf Kosten dieser Ähnlichkeit gewonnen werden. In solchen Fällen gelingt van de Velde eine Konstruktion in realstem Sinne. Wo es ihm mißlingt, trifft er immer eine schöne Form, da sie immer gesetzmäßig ist. Wir lieben sie mindestens mit derselben Duldsamkeit, die wir mäßigen Werken guter Künstler, von denen wir besseres kennen, schenken. Denn die Meinung, die man alle Tage in Deutschland hört, daß gewerbliche Dinge, die ihren Zweck verfehlen, deshalb unschön sein müssen, ist toller Aberglaube.

Es versteht sich von selbst, daß die Vorliebe van de Veldes für gebogene Linien die Gefahr zumal da vergrößert, wo, wie in der Architektur, die Grade entscheidet oder wo sich das Material in augenfälliger Weise seinen Formen widersetzt. Er beging eine Inkonsequenz, als er einmal die alte Handwerksregel von der Anpassung an das Material auch für sein unbedingtes Gesetz erklärte[1], und schlagender war die Antwort, die er bei einer anderen Gelegenheit auf einen Einwand gab, daß er von der Unzulänglichkeit des Holzes für seine Möbel überzeugt sei und die Entdeckung eines passenderen Materials, das man gießen könnte,

---

[1] Im selben Aufsatz des Pan.

voraussehe. Man versteht ohne weiteres die Vorliebe eines Künstlers, der vom Impressionismus herkommt, für Gußformen. Die glücklichsten Erfindungen van de Veldes liegen daher auf dem Gebiet des Metallwerks. Hier hat er unübertreffliche Muster geschaffen.

Von Morris scheidet van de Velde ein unerschrockener Modernismus. Morris rechnete mit einer Utopie, der Beschränkung auf die Handarbeit. Sein Haß gegen die Industrie zog seinem praktischen Idealismus von vornherein enge Bahnen. Der Sozialist van de Velde war logischer in seinen Forderungen. Er besiegte den Aberglauben von dem Unheil der Maschine und zeigte die Menschen als die Schuldigen, die sich des Mittels nicht bedienen können. Morris war durch den Verzicht zur äußersten Einfachheit gezwungen, er durfte, wenn seine Taten nicht zum reinen Hohn auf seine Moral werden sollten, den Händen nicht die Sklavenarbeit im Dienste des Reichtums zumuten. Der Ersatz für die Armut wurde die Freude an einer familiären Form, die Suggestion des Nationalstils, die die Herzen wärmte, auch wenn sie den Gliedern nicht bequem war. Van de Velde ist der persönlichere, der von der Gotik nichts wissen will, und der reichere Künstler. Er mildert die Strenge der Askese, nimmt aus der Zeit, um der Zeit zu geben. Symbole sind beide, keine Vorbilder für die Praxis. Das Recht der Maschine wird von van der Velde anerkannt, aber nicht benutzt, seine Möbel sind alles andere als Maschinenarbeit. Und doch gelingt ihm die Suggestion: man müßte mit der Maschine arbeiten. Morris andererseits, der eigentliche Morris, der Künstler, wird nicht durch seine enge Lehre geschmälert. Auch hinter seiner Sache stand ein ganzer Mensch und es war kein Archaismus, ja kaum altmodisch, wenn er der Welt etwas von seiner Überzeugung einflößte: man müßte mit der Hand arbeiten.

Natürlicherweise wurde die Flachdekoration das Lieblingsfeld van de Veldes. Während sich sein Gestaltungstrieb eigentlich in allen anderen Gebieten des Handwerks durch das Unveränderliche elementarer Bedingungen mehr oder weniger gehemmt fühlen mußte, wurde ihm hier die Möglichkeit, seine Abstraktion anscheinend ohne jede äußere Fessel zu verfolgen und seiner Persönlichkeit die denkbar reinste Form zu finden. Zur Ausgestaltung des Ornamentes trug alles bei, was sich dem offenen Auge eines Modernen symbolgestaltend bietet. Die Vielseitigkeit des Beobachtungsfeldes drängte zu einer Neutralisierung des der Natur entnommenen ersten Elementes. Er bedurfte einer ganz biegsamen, von keinem Gegenständlichen getrübten Form, einer neuen konventionellen Sprache, geeignet, mindestens in Andeutungen den neuen Geist zu verraten. — Scheffler hat einmal in dieser Form das Barock vermutet. Das gilt, soweit es von dem ganzen ausgearteten Impressionismus gilt, aber deutet mehr eine zufällige Eigenschaft an [1], nicht das treibende Element, das durchaus nichts mit den alten Stilen zu tun hat und, nach dem Willen der Autoren, ja auch nicht haben soll. Eher möchte man dabei an die Formenwelt denken, die uns die moderne Maschine erschlossen

[1] Zuweilen sind diese Zufälle frappierend. Im Stadtpark von Brüssel an der Rue Royale sieht man alte recht mäßige hermenartig stilisierte Steinfiguren, mit den charakteristischen belgischen Linien.

hat. Und diese Beziehung ist van de Velde nicht unbewußt. Seine Motive scheinen sich mit der Geschmeidigkeit zusammenzustellen, die den Mechanismus eines Motors auszeichnet, und erinnern an gewisse Hebel Kolben, an die Durchschnitte zusammengesetzter Maschinenteile usw. Es ist eine scheinbar mit dem Kräftemesser berechnete Schönheit, die dem erwachenden Instinkt, der die Ästhetik auch in der Maschinenhalle entdeckt, entgegenkommt. Der Trugschluß ist deutlich. Unzweifelhaft geht bei der Übertragung das Beste der Welt, die symbolisiert werden soll, verloren. Die Maschine ist schön, so lange sie geht. Man findet an ihr Kräfte in Tätigkeit, die Wunder vollbringen und doch nur auf absoluter Wahrscheinlichkeit beruhen, daher als Zweck die Phantasie so stark als möglich erregen, in der Erscheinung auf mathematische Weise beruhigend wirken. Der Augenbeweis, wie der Zweck erreicht wird, ist wesentlich. Steht die Maschine, so wird das Auge des Laien durchaus keine Freude daran haben; sie scheint dann, was sie ist, eine tote Sache, altes Eisen, und nur die Erinnerung in dem Geiste, der die Maschine laufen sah, oder die Phantasie des Technikers, der die Vorstellung von ihrer Bewegung leicht vollbringt, kann einen Abglanz ihrer Eigenart genießen. Van de Velde läuft, indem er diesen Formenkomplex zu verwenden sucht, immer die Gefahr, Dinge zu immobilisieren, die nur in der Bewegung Sinn haben. Er kann das Zweckmäßige beibehalten und womöglich noch in der Anschauung vertiefen, nichts hindert ihn, im Bilde noch deutlicher als in dem oft versteckten Mechanismus der Maschine das Ineinandergreifen der Glieder zu zeigen, aber nie kann er den Zweck der Maschine erhalten. Der Apparat, der in der Maschinenhalle zum Schub, zum Stoß, zum Tragen großer Lasten dient, mittels eines mit aller notwendigen Widerstandskraft ausgestatteten Materials und dank einer haarscharf berechneten Verteilung der Lasten, wird hier in Einzelteile zerlegt, d. h. das Schöne wird auf genau entgegengesetztem Wege gesucht als in der Halle. Denn nicht die Unzahl der Einzelteile macht die Schönheit der Maschine, sondern das Phänomen, daß, sobald die Maschine läuft, alles Einzelne in einem mächtigen Einheitsstrom verschwindet, ein Phänomen, das im Prinzip dem Phänomen des Kunstwerks gleichkommt. Denn wie jenes, vollbringt auch dieses nur dadurch, daß es alle Details, Nasen, Ohren, Kleider, Bäume usw., alles, was dem Materiellen des Bildes dient, wie die Schrauben an der Maschine, in einem großen Bewegungsstrom zusammenschlingt, die Einheit. Das Gemeinschaftliche deutet darauf hin, daß wir in der Tat in der Maschinenhalle Genüsse empfinden können, die eine — wohlverstanden nur eine — Sphäre mit dem Kunstgenuß gemein haben. Was die Kunst voraus hat, ist die noch unendlich erhöhte, trotz Henri und Konsorten unberechenbare Kraftersparnis oder Kraftgewinnung, die das Genie des Künstlers vollbringt. — Van de Velde sucht die Bewegung zu erreichen, indem er sein System nicht als Bild, sondern als fortlaufendes Ornament verwendet, wodurch ja bis zum gewissen Grade bei ineinander greifenden Teilen das Bewegungsmotiv entsteht. Dieser Bewegung aber fehlt zur Schönheit das Notwendigste, die Sammlung; sie erzielt vielleicht die Suggestion des körperlichen Laufens, aber entfernt sich, je mehr

sie diesem Ziele nahe kommt, von der Ebene, auf der die künstlerischen Genüsse liegen, die eben nichtsweniger als körperlicher Art sind.

Bei alledem ist außer acht gelassen, daß sich diese Experimentalästhetik nicht mehr in dem geduldigen Bilderrahmen abspielt, dem gefälligen Schlachtfeld aller Kunstevolutionen seit hundert Jahren, sondern auf einer höchst konkreten Fläche, die von vier Mauern bestimmt wird, zwischen denen wir leben. Diese Bestimmung macht van de Velde die gröbste Opposition. Sie diskutiert schon lange nicht mehr, bevor er den Organismus seiner Kunst nachzuweisen versucht hat, sie will überhaupt nicht seine Kunst, will lediglich die ihre, für die ein Morris mehr als ausreichend war. Ihr ist schon die scharfe Betonung des Konstruktiven im Flächenornament an sich ein Greuel, weil diese, je schärfer, ausdrucksvoller das Einzelne gestaltet ist, desto sicherer die Vereinigung des Schmucks mit der Fläche verhindert. Und die Bestimmung hat recht, denn auch sie strebt nur nach Einheit, nicht nach der abstrakten, sondern der möglichst sinnfälligen. Sie lehnt sich dagegen auf, daß wir auch in unseren Zimmern den Linien an den Wänden persönlichkeitstrunkenen Auges folgen sollen, sie will uns arbeitend, essend, schlafend, denkend sehen und empfiehlt die Tapete, die am wenigsten davon abhält, die man zehn Jahre bei sich hat, ohne sie auch nur eines Blickes zu würdigen.

Wir nähern uns dem Ausgang unserer Geschichte und kommen zu den Dingen, deren wir in der Einleitung gedachten. Der Ruf „Weg mit den Bildern“ klingt undeutlich, verworren durch das schmetternde Siegeskonzert der französischen Kunst. Er droht vernehmlich in der Jugend, die von dem Ideale der Teilung der Arbeit und des Genusses weiß. Zur harten Forderung wird er in den Ländern, die fern von den Strahlen der untergehenden Sonne des gottbegnadeten Paris nach Wärme ringen, die nicht mehr der Einbildung vertrauen, sie könnten mit gutem Willen genug für ihr Leben von dieser Sonne zu sich in ihre Heimat tragen, und stolz und sehnsüchtig genug werden, sich selbst ein Licht für ihre Heimat zu setzen. Man wartete genau so lange, wie in Paris das grandiose Spiel dauerte. Die Völker standen wie atemlos und schauten, wie sich der Zug der Genien entrollte. Noch bevor er zu Ende ist, gleich den eiligen Zuhörern im Saal, die nicht das Fallen des Vorhangs erwarten können, erheben sie sich wie ein Mann, und durch den Applaus zischt der barbarische Ruf: Weg mit den Bildern! Sie rennen zum erstenmal mit nach der Heimat gewandten Blicken nach Hause, von Herzen selig, das Gebrechen von gestern heute als Kleinod zu hüten, stolz, die lang geheuchelte Verehrung vor dem Gnadenbilde nicht mehr zu brauchen. Die Vergeltung naht mit Riesenschritten. Die vorher die letzten waren, werden die ersten, der Enthusiasmus stampft Genies aus der Erde; und dankbar überrascht klatscht das verehrte Publikum, froh, endlich etwas Greifbares zu haben, in die ach so buhlerischen Hände.

Und selbst jetzt noch einmal schließt sich der blinde Lauf zum Ringe. Eine starke Persönlichkeit, die stärkste in dem langen Zuge, die einzige, die den Reichtum kannte, den der wüste Schrei verwarf, versucht mit klugem Wort und

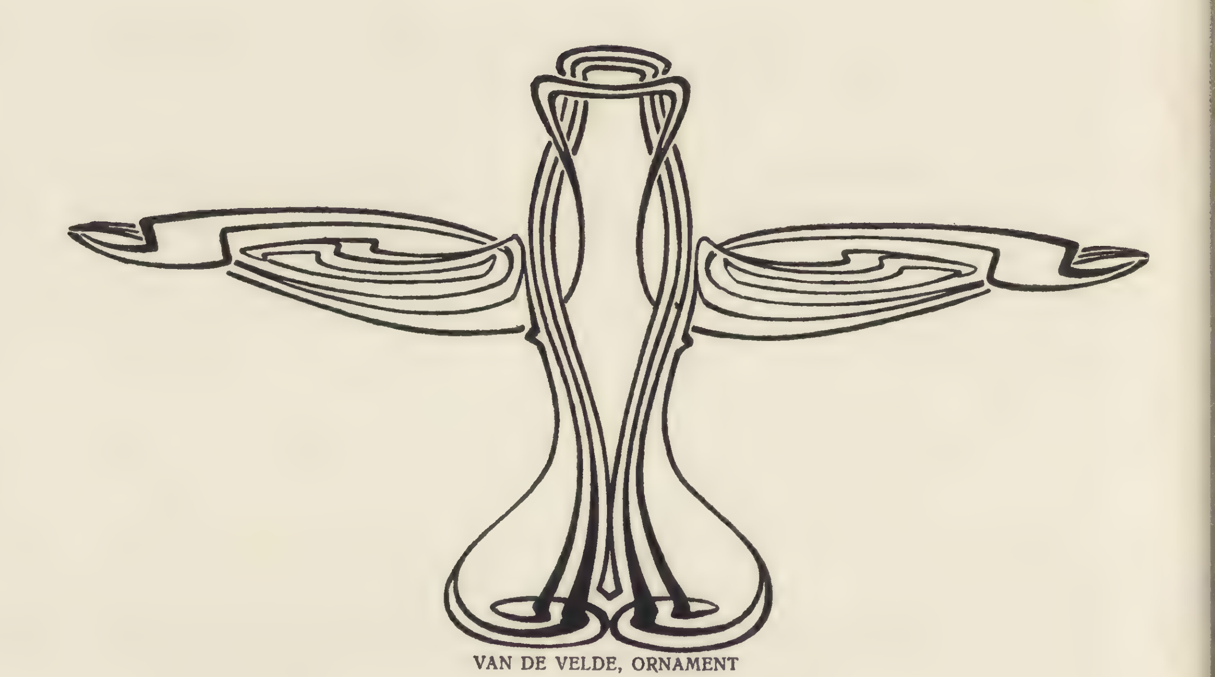
wohlbedachtem Werk Ersatz zu schaffen und die Forderung zu rechtfertigen. Um ganz sicher zu sein, daß die Bilder nie wieder die Wohnungen der Menschen verderben, bedruckt van de Velde die Wände mit seinen Ornamenten, auf die man in der Tat keine Bilder hängen kann, d. h. gibt statt einem halben Dutzend von alten Gemälden deren hundert neue, die von den früheren der Nachteil unterscheidet, unverrückbar an der Stelle zu bleiben, bis der Tapezierer wiederkommt.

* * *

Trotzdem erscheint van de Velde bedeutend, ja die schärfste Kritik kann ihm kaum das heute vielmißbrauchte Attribut eines Genies versagen. Auch wenn die Begeisterung, die es ihm allzu bereitwillig gab, längst erloschen sein wird, wenn die Deutschen von seiner Theorie, die sie allein bestach, zu einer anderen Theorie, die sie um so sicherer bestechen wird, als sie noch richtiger als die seine ist, geschwenkt sein werden, wird das Wesentliche an ihm den höchsten Titel des Künstlers verdienen. Der Grund ist, wie bei jedem Anspruch dieser Art, zu empfinden, und sehr schwer zu formulieren, wenn man sich nicht dem Vorwurf der Inkonsequenz und des Mangels an Logik aussetzen will. Er liegt in dem Umstand, den man bei Courbet erkennt, der auch fanatisch eine ganz verkehrte Theorie verfocht, seine Bilder dieser Theorie entsprechend malte und doch genial war. Man wird bei van de Velde alles hinzuziehen müssen, nicht nur seine Kunst, auch seine Persönlichkeit, seine Art, sich durchzusetzen, ja gerade seine Theorie. Die Theorie, die das sogenannte abstrakte Ornament über alles je Dagewesene setzte und dabei den Lehrlingssatz außer acht ließ, den heute jeder Kunstgewerbler im Schlafe weiß, brachte unbewußt zwischen den Zeilen Dinge zur Wahrnehmung, die von ihm selbst, nicht vom Abstrakten handelten. Nicht ein einzelnes seiner Werke, aber er selbst, die Persönlichkeit, die auf allen Wegen, die sie wandelt, eine schöne, reiche Einheit bildet, ist genial und in unseren Zeiten ein nützlicheres Vorbild als gute Möbel. Wir hatten einen gemeinsamen Freund, der kurze Zeit mit van de Velde assoziiert war, Namens Henri Jäger. Er kam vom Kongo, wo er mit den Negern gewirtschaftet hatte, zu Bing nach Paris, um Art Nouveau zu machen, und ging dann nach Brüssel. Ein ganz vollkommener Mensch, dem nichts als die Gesundheit fehlte. Er konnte, was er wollte, und wollte nur vernünftige Dinge. Sein Leben teilte er sich nach Bedürfnissen ein, und nicht den schlechtesten, und die Welt war ihm der Diener seiner Bedürfnisse. Er verstand von Bildern, vom Essen, von Literatur, von Mechanik, und zwar genau das, was zu ihm gehörte, was jemand, der ihn sah, erwarten konnte. Es gelang ihm sogar, sich gesund zu machen, indem er genau das aß, was ihn möglichst kräftigte und den Tuberkeln hinderlich werden konnte, und nichts unternahm, was ihn unnötigerweise schwächte. Die paar Menschen, die ihn kannten, haben den größten Vorteil von ihm gehabt, obwohl er wenig redete, nie eine Zeile schrieb, noch irgend einer Kunst oblag. Als er an einer Tropenkrankheit, die weder er noch seine Ärzte diagnostizieren konnten, starb, hatte ich

den Eindruck, daß die Welt einen der größten Künstler verlor, und dabei war er nichts anderes, als was van de Velde sein möchte, ein ganz vernünftiger Mensch; vernünftiger als van de Velde, weil er kein Künstler war.

So meine ich die Sphäre der van de Veldeschen Genialität anzudeuten. Seine Äußerungen schaffen den Eklat, der ihn bemerkbar macht, aber sie sind nur Lichter, schlecht und recht geeignet, die Augen auf ihn zu ziehen und die Umrisse zu deuten, in denen sich eine vollkommene Einheit bewegt. Er wäre ohne seine Kunst kaum weniger bedeutend.



VAN DE VELDE, ORNAMENT

ORNAMENTIK

ORNAMENTIK

Man hat in dem letzten Dezennium so viel Ornamente gemacht, daß der Rest der Jahrhunderte, der unserer alten Erde noch zu leben bestimmt ist, wohl damit auskommen wird. Zu dem neugotischen, neujapanischen, neuassyrischen, neunordischen u. s. w. trat in Brüssel ein ganz neues, das man kurzweg das belgische genannt hat. Ja, alle diese Gruppenbezeichnungen zerfallen in Hunderte von Unterabteilungen. Jeder Führer im Gewerbe hat natürlich sein Leibornament, wie jeder bessere Potentat in der guten alten Zeit seinen Hofnarren hatte, dem das Recht gegeben war, seinem Herren Fratzen zu schneiden. Und nicht nur der Führer, auch die Ritter und Knappen, ja selbst die Schuster haben ihre persönlichen oder ihre Familienornamente. Es hat sich also offenbar die Rolle des Ornamentes seit den letzten Stilepochen verschoben. Es war früher mehr ein Schriftzeichen, in dem wohl die Handschrift des einzelnen unwillkürlich Differenzierungen hervorbrachte, das aber im Prinzip kein Feld individueller Eigenart, sondern im Gegenteil ein Zeichen der Gemeinsamkeit war. Es begleitete den Stil, wie das Idiom der Sprache den Menschen, eins der vielen künstlerischen Ausdrucksmittel der Zeit, durchaus nicht das wichtigste für die wesentliche Bestimmung des Stils, ein subordiniertes Glied unter anderen. Noch Morris hatte sich wenig darum gekümmert, ob man ihm Archaismus und Unselbständigkeit vorwarf, weil seine Motive nicht ganz dem eigenen Geiste entsprungen, sondern dem vorhandenen Fundus entnommen waren, wenn sie nur, so wie er sie modifizierte und verwandte, seinen Zwecken entsprachen, die Fläche so deckten, wie es ihm am günstigsten schien, und den Farbenreiz entfalteten, der ihm gut dünkte. Die Nachfolger haben aus dem Mittel die entscheidende Grundlage zu machen versucht; es ist derselbe uralte Irrtum, der den Gang aller neueren Kunst bestimmt. Der neugebackene Kunstgewerbler, dem noch die Haare von früher her lang genial in den Nacken hingen, trachtete vor allem nach einer originellen Handschrift, auch wenn er nichts zu schreiben hatte. Man malte die Häuser und Möbel, wie man früher die Bilder gemalt hatte. Die Staffelei wurde zum Zeichenbrett. Unser ganzes neumodisches Gewerbe geht, wie wir sahen, aus der Buchillustration hervor, und ist noch heute in unendlich vielen Fällen eine Randleiste.

Selbst die Könner verstecken ihre Kunst hinter dieser Leiste. Es ist der Atavismus der alten Detailkunst — „Stilarchitektur" nennt Muthesius sie in seinem guten Buche[1], eine Art Notzeichen, um als modern und zugehörig zu gelten.

Es sind unter den vielen Modernen in Brüssel, die sich mit Architektur abgeben, auch ein paar Architekten. Der größte von allen ist Horta, ein Instinkt für Architektur, wie es heute kaum einen zweiten in der Welt gibt, von glänzender Erfindungsgabe für die Lösung gerade der Aufgaben, die unsere Zeit bringt. Er weiß aus einem Hause des alten belgischen Plans den doppelten Raum mit seiner Einteilung der Räume zu gewinnen, versteht die wahre Kunst des Baumeisters, den Raum zu unterwerfen. Seine Geschicklichkeit nötigt uns, wo es sein muß, drei Treppen in die Höhe, ohne daß wir es merken, weil die Absätze und die Aussichten von den Absätzen glücklich gewählt sind. Er verbreitert, verlängert durch Abstufungen und weiß Gott welche Mittel die Perspektiven. Ein raffinierter Sinn für Hygiene legt Wasser, Licht und Luft, wo und wie es sich der Mensch, der lediglich auf sein Wohl bedacht ist, nur erträumen kann. So viel er für das belgische Wohnhaus getan hat, sein Talent kommt in den kleinen Verhältnissen nur halb zur Geltung. Er dürfte nie ein Möbel zeichnen, müßte seine ganze Kraft für große Bauten sparen, und erfreulicherweise hat er jetzt endlich umfassendere Aufgaben, eine der bedeutendsten in Deutschland, die den kühnen Hantierer von Eisen, Stein und Glas, und namentlich Eisen, der sich in der Maison du Peuple Brüssels zum erstenmal zeigte, fortsetzen werden. Und dieser selbe Künstler, von dessen glänzenden Lösungen gar mancher Architekt hier und dort schon Vorteil zieht, ist auf keine seiner Erfindungen so stolz wie auf das Ornamentchen, das sich wie ein farbiger Faden vom Hausflur mit dem eingelegten Mosaik bis auf die Wetterfahne des Daches schlängelt und dem Besucher noch in der Nacht im Traume nachläuft. Das hätte weiter nichts zu bedeuten, wenn nicht die Folgen wären. Man übersieht es bei einem Horta, wo die aufgespeicherte Betätigungslust einer über die Verhältnisse des Privatbaues hinausragenden Kraft, die gerade für diese Aufgabe nicht den Geschmack besitzt, zu Auswüchsen treibt. Denn man kann diese Ornamentchen Hortas wegwischen und würde den Bau dadurch nur besser machen. Anders steht es bei den Nachfolgern, wo nichts mehr bleibt, wenn man die Zutat unterdrückt. Bei ihnen umschließt das Liniengewirr eine Welt, das teuerste Ideal dieser billigen Renaissance: Universalkünstlertum.

Die Persönlichkeitsmanie sorgte dafür, daß, sobald der Gedanke einer allgemein-ästhetischen Kultur auftauchte, der Künstler sich in den Kopf setzte, die Elemente für diese Harmonie selbst zu schaffen. Ein sehr schöner Gedanke, wenn die zähe Gründlichkeit, die reife Bildung und das Vermögen eines Morris dahinter steckte, um ihn auszudenken; im anderen Falle: blutiger Dilettantismus. Die im Vordergrund stehende Ornamentik sorgte für diesen anderen Fall. Man überzog ein Haus, einen Kasten, ein Stück Lehm, Silber oder Gold mit Verkleinerungen

[1] „Stilarchitektur und Baukunst". Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt (K. Schimmelpfeng, Mühlheim-Ruhr 1902).

oder Vergrößerungen desselben Motivs und wurde mit einem Schlag Architekt, Innendekorateur, Keramiker, Goldschmied, mit einem Wort: Universalkünstler.

Das Bedenkliche an der modernen Bewegung ist ihr Tempo. Es geht so schnell, daß man fast zu fürchten geneigt ist, die Welle neuer Formen könnte nur mit neckischem Kosen über unseren alten, halbvertrockneten Erdteil gleiten, ohne einzudringen, ohne neuen Humus zu bilden. Und es geht nicht ganz natürlich zu. All diese jungen Leute, die seit zehn Jahren Universalkünstler sind, haben so viel Talent und wissen es so gut, jeder einzelne glaubt so sehr, der Herr des Ganzen zu sein, daß, wenn es wirklich je noch einmal zu einem Ganzen kommt, der Streit, wem es verdankt wird, jedes Bewußtsein der Errungenschaft und damit diese selbst verdecken könnte. Vorausgesetzt, daß es überhaupt auf diesem Wege möglich ist, zu irgend einem Ganzen zu kommen. Diese Voraussetzung gilt immer, wenn man unter sich ist, mit latenter Selbstverständlichkeit. Weil es damals in der Renaissance so ging, muß es heute auch so gehen. Man erinnert sich wohl nicht mehr genau, mit welchen Faktoren damals der Prozeß zusammenhing, welcher Art die Leute waren, die ihn vollbrachten, und die Elemente, mit denen er gemacht wurde. Man grub damals in Italien mit den alten Säulen eine uralte Tradition wieder aus, auf die man sich schließlich etwas einbilden konnte, und die gerade zurecht kam, um einem auf das höchste gesteigerten Selbstbewußtsein, einer enormen Macht und einem noch größeren Prachtbedürfnis als Rahmen zu dienen. Es stand zum mindesten praktisch nichts Wesentliches dem Experiment entgegen, die Welt war noch nicht so wasserdicht angezogen wie heute, um nicht dieses nach alten Mustern gebildete Kleid tragen zu können, an dem eminente Leute, die miteinander einigermaßen einig waren, schneiderten. Man hatte noch Zeit, noch Platz, und vor allem war das Geld in den für diese Zwecke richtigen Händen. Es gab noch kein Spießbürgertum, das mittun wollte, und die Mittel blieben hübsch bei denen zusammen, die ein Interesse und Spaß daran hatten, sie mit der für solche Zwecke nötigen Rücksichtslosigkeit zu verwenden.

Heute greift man in sein Innerstes, um Traditionen zu entdecken, die sich aus den abgelegensten Ortschaften rekrutieren oder einem nationalen Bewußtsein entsprechen, mit dem kein Mensch außer dem Künstler etwas anfangen kann. Man hat keine Zeit, keinen Platz und noch weniger verfügbares Geld, und ist bis unter die Nase mit tausend warmen Dingen bekleidet, die notwendiger erscheinen als die erhebendsten Stilreformen. Man hat Interessen aller nur erdenklichen Art gefunden, die mit Recht wichtiger sind als die Ideen der großen Herren des Cinquecento in Florenz und in Rom, und das Wirtschaften mit diesen Interessen hat die Welt in hundert oder zweihundert Jahren ganz anders verwandelt als die zehnmal so lange Spanne Zeit zwischen Praxiteles und Michelangelo.

Und dann, selbst damals, wo vieles möglich war, was heute undenkbar ist, fing man dasselbe Problem vernünftiger an, nämlich beim Anfang. Man zeichnete keine Tapeten, bevor man Häuser hatte, und hatte noch nicht so wie heute das Gefühl, eine Welt zu schaffen, wenn man einen Stuhl entwarf. Man hatte damals noch nicht das schöne Wort Kunstgewerbe erfunden und besaß, wenn man

den alten, ehrlichen Vasari nicht dazu rechnen will, noch keine Kunstreklame. Das Pathos war in den Dingen und nicht in den Worten der Autoren. Das Pathos der Heutigen scheint das Bedenklichste. Man ist von früher her gewohnt, es bei Dingen verwendet zu sehen, die unter Ausschluß des Publikums stattfinden; es stand immer bei Malern und Dichtern in Blüte, die auf die Mitwelt pfiffen. Sollte etwa auch das Kunstgewerbe auf derselben Flöte pfeifen?

Im Grunde ist aber auch dieses Gewerbe nichts anderes als ein legitimes Mittel, Geld zu verdienen. Man macht hübsche Sachen, um sie zu verkaufen. Daß man sie besser als andere macht, erhöht ihre Verkäuflichkeit, und es ist nicht mehr wie recht und billig, daß man sie unter die Leute zu bringen sucht. Dies ist der einzig moralische und vernünftige Standpunkt. Nur wenn man Dinge herstellt, die dem System von Angebot und Nachfrage entsprechen, kann man nützen. Das Pathos ist nur als Reklamemittel und als solches natürlich in jedem Umfang berechtigt. Was würde man von dem erleuchteten Schuster sagen, der mit dieser Dramatik seine gewerblichen Ansichten beteuerte? Auch so etwas gibt es. In London auf der Bondstreet hat mich einmal ein Schuster drei Stunden lang mit einem Vortrag über seine einzig naturgerechten Stiefel gefesselt, die er im Gegensatz zu seinen Kollegen vorn breit und hinten schief machte, womit er nicht nur den Füßen seiner Landsleute, sondern auch einem Problem des modernen Realismus näher zu kommen glaubte. Ich habe, da mir damals gerade der ehrenvolle Auftrag wurde, eine der 33 kunstgewerblichen Zeitschriften des Kontinents zu gründen, nur ungern darauf verzichtet, diese Stiefel mit in die erste Nummer zu nehmen, um die Universität des neuen Stils gebührend darzutun.

Das Pathos übersetzt sich auf dem Kontinent unmittelbar in die geschwungenen Linien der modernen Flächendekoration. Das Ornament wurde die Waffe, mit der man Morris überwinden zu können glaubte. Morris beharrte auf dem alten Standpunkt, daß es des Schweißes der Edlen unwert sei, den Erfinderruhm solcher Kleinigkeiten zu erhärten. Heute wird Herr X. in Kieferstädtl mit Bleistift und Papier zum „Eigenerfinder“ und trägt das Kringelchen seines Pfauenschwanzes, wie der Kommis seinen Sonntagsschlips, stolzer als je ein Morris zur Schau. Aber von dem Geschmack, von der Würde, von dem Anstand des Meisters ist nichts mehr übrig. — Für Morris war die Form der Alten weniger eine Zeichenvorlage als das, was für die Bildung die lateinische Sprache auf dem Gymnasium ist, eine Schule des Geistes, die gerade, weil sie nicht zur praktischen Verwendung gelangt, um so größere mittelbare Vorteile gewährt. — Man mußte unter Morris ein gebildeter Mensch sein, um Künstler zu werden. Über die Gefahren dieses Präservativs wurde so viel geredet, daß man heute seine Vorzüge ganz vergißt. Der Ornamentenkünstler von heute kommt nicht immer von den Quellen van de Veldes, sondern zuweilen von dem verflossenen Dekorationsmaler her, und hat oft die Allüren gewesener Flickschneider. Der Staat sollte das Recht, die Welt zu beklecksen, von mindestens ebenso ernsten Garantien abhängig machen, wie die Aushändigung des Giftscheins. Früher, als dieselben Leute schlechte Bilder und Skulpturen machten, war ihre Wirksamkeit ohne Schaden; der Staat und die Ge-

nossenschaften schlossen sie in luftdichte Ausstellungsgebäude ab, wo sie keinem Menschen die Ruhe raubten. Heute kann man keinen Schritt mehr auf die Straße tun, ohne von gefräßigen Linien und Farben angehalten zu werden. — Ich habe mal im hohen Norden eine Walfischtranerei besucht. Das Biest lag halb zerstückelt im Wasser, das Meer war eine halbe Stunde weit mit grotesken Gedärmen bedeckt, durch die der Kahn hindurchfahren mußte, um ans Ufer zu kommen. Wir waren acht Tage lang nicht am Land gewesen und erstaunten nicht wenig über die Veränderung, die mit der lieben Erde Gottes inzwischen vorgegangen war. Sie war nicht mehr schwarz, sondern weiß, gelblichweiß und klebrig, und wenn man näher hinsah, entdeckte man entsetzt, daß das Holz der Landungsplanken, die Steine, das bißchen Gras, ja selbst die Menschen, alles, alles mit greulichen millimetergroßen Würmern bedeckt war, stundenweit. Es roch auch sehr unangenehm. Dieser Geruch blieb wochenlang in unseren Kleidern, und noch viel länger dauerte es, bis der schreckliche Anblick in unserer Erinnerung erblaßte.

* * *

Unter dem modernen Ornament der Belgier und anderer Völker versteckt sich natürlich die Zeit. Es war die Parole, die man aus der Betrachtung der modernen Kunst gewann, eine der vielen Reaktionen auf die Auflösung durch den Impressionismus, vielleicht die schrecklichste.

Wie einst Xenophons Griechen nach dem Meere, so stammelt heute alles nach der Linie. Man sucht sie im Kostüm und in der Haltung, und steigt in alle möglichen fremden Gefilde hinauf und hinab, um sie zu finden. Professoren, die früher Archäologie trieben, reden darüber, und in den Museen werden neben mikroskopischen Bildern Projektionen von Maschinenteilen gezeigt, um den Sinn für das lineare Element zu steigern. In jeder Kunst regt sich die Lust an Gesten, an der archaistisch stilisierten eines Maeterlinckschen oder Hofmannsthalschen Schauspiels, an der grotesken, die Séverin mimt, an der Kanonenstimme, mit der der verblichene Salis im Chat Noir die Schattenbilder Caran d'Aches zur Epopöe Napoleons begleitete. Auch die Brüsseler Linie des verzückten Blutigels ist eine Varietätenburleske, wie die Grobheit Bruants, an dessen zynischen Schimpfworten im primitiven Montmartrekabarett der Dandy in Frack und weißer Binde sich von der Süßholzraspelei der Dinerunterhaltung erholt; wie die freche Gebärde des Bauchtanzes, mit der die arme Duclerc seligen Angedenkens die Mühseligen und Beladenen vibrieren ließ. Alle Sterne unserer Tingeltangel feiern in Wort und Bild diese Befreiung. Die Polaire mit ihrer zappelnden, fadendünnen Taille, die Otero mit dem Diamantenbusen, tausend andere mit tausend anderen Extremitäten. In alle Länder dringt die neue Tat; nach England, wo sie die Putten präraphaelitischer Madonnenbilder zu Barrisons gestaltet, und in der nächsten Nummer den phänomenalen Little Titch, den Lautrec des Café chantant, produziert. Und sie besiegt sogar das strenge Auge Berliner Theaterpolizisten, die sich die Abnormitäten der dicken Jane Bloch und die Texte der langen Yvette gefallen lassen. Aus dem

Atelier des Künstlers dringt das Exotische so echt wie möglich auf die Bühne, und triumphiert in dem Harakiri Kawakamis, den wüsten Verrenkungen spanischer Bauernbeine und den Achseltänzen lieblicher Javanerinnen. Die Sittlichkeit, die sich am Tage aus Mangel an Zeit und Geld zusammennehmen muß, schießt abends um so höhere Purzelbäume. Das Ehepaar Elks, das in das Land des Menuetts den Niggertanz brachte, kannte seine Leute. Man sah die Perücken würdiger Professoren im Rhythmus wiegen und züchtige Frauen die seidenen Röcke über die Frisuren schlagen. Übrigens ist die Geschichte des Tanzes an solchen Reaktionen reich. Man könnte den Cancan bis zu den etruskischen Vasen zurückverfolgen. Die Trenitz-Figur des Contre-Danse, die man in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts in der besten Gesellschaft tanzte, oder die Sauteuse um dieselbe Zeit waren mit der Tradition in keinem größeren Zwiespalt als der Cake Walk, und es ließe sich wohl nachweisen, daß wie damals und heute, so wohl immer diese Reaktionen große Umwälzungen der Zeit begleiten. Nichts wäre weniger zu verwundern, als wenn Miß Duncan im Kreise ihrer verehrungsvollen Berliner den Willen kund täte, die Rückkehr Deutschlands zur Antike, die Goethe vergeblich erhoffte, durch ihre ungeschminkten Beine zu vollbringen.

Mme Mauri von der Pariser Oper hat die moderne Tanzwut einen Nerventick genannt. Das ist ungeheuer richtig. Der Paroxysmus unserer Großstadtnerven erfindet wüste Dinge. Das beste kommt uns immer noch aus New York. Die Scherze à la Looping the Loop, der Einfall, lebendige Menschen die schöne Kurve machen zu lassen und dem Zuschauer die angenehme Erwartung zu verschaffen, wo endlich mal die Gleitstange aus Versehen einen Millimeter schräg gestellt wird und der Zentrifugalzyklist den Hals bricht, versprechen eine Zukunft. Der moderne Sport tut sein möglichstes, den Tick zu entwickeln. Bekanntlich finden die gefährlichsten Automobilrennen um Monte Carlo statt, wo am höchsten gejeut wird. Die eiserne, schlechterdings dekorative, Ruhe, mit der der Gentleman nachts im Klub beträchtliche Summen verliert, entspricht genau der Geschwindigkeit, mit der am anderen Morgen der böse Felsen der Turbie umfahren wird. Das Interesse schöner Seelen an den Beaux Gestes der Anarchisten oder an den Schicksalen unserer Apachen ist der Notbehelf minder begüterter Sterblicher.

Im Vergleich zu alledem kann man unseren gemalten Ornamententick verhältnismäßig harmlos finden. Die Flüchtigkeit der anderen Varietäten läßt auch von dieser hoffen, daß sie nicht zu lange dauert. Denn nichts wäre verkehrter, als diesen oder jenen Auswüchsen der Zeit eine tiefere Bedeutung zuzumessen als die des Unkrauts am Wege, über dessen Blüten man sich im Vorübergehen freut oder ärgert. Sie gehören zur Zeit und haben ihr Wesen und ihre Bedeutung. Aber sie bleiben Zutaten, die auf der Oberfläche liegen. Als Kind weiß man vom Meere nur, daß von dort die schönen Muscheln kommen, die bei der Großmutter im Schrank liegen. Ist man erst mal auf dem Meer, so sind die Kuriositäten gleich vergessen.

* * *

Die moderne Innendekoration ist ein Aufbegehren des Individualitätsbewußtseins gegen die immer mehr nivellierende Alltagsstimmung der fortschreitenden Welt. Man hat sie als einen Ausfluß des modernen Lebens hinstellen wollen. Sie ist mehr eine Gegenströmung, eine Wehr des Künstlers, der verzweifelnd merkt, daß der Platz für ihn immer geringer wird, und der sich daher mit allen Mitteln, sogar denen der Zeit, gegen die Zeit empört. Man nahm die Forderung von der rationellen Beteiligung des Lebens an der Kunst mehr aus unbewußter Politik, aus Selbsterhaltungstrieb in das Programm, als weil man höchst wichtige Beiträge zu einer tieferen Erfassung dieses Lebens zu erbringen hoffte. Oder man täuschte sich über die Tragweite dieser symbolischen Möblierung. Ernsthafter wurde das rationelle Programm erst ganz allmählich, als die symbolisierende Gestaltungskraft an der Dürre des Materials, auf das sie angewiesen war, das Verzichten lernte und die Ehrlichkeit über die Schlagworte nachzudenken begann, die man vorher der Propaganda zuliebe, in frohem Leichtsinn dahingesprochen hatte. Zudem war mit diesem Rationalismus beim ersten Publikum, das den Start begleitete, durchaus nichts zu machen. Wer anders als der Amateur hob allem Sozialismus zum Trotz auch dieses Kind der Kunst aus der Wiege. Es waren wiederum Leute mit gutem Willen, sich alles vorreden zu lassen, sofern sich der Künstler nur die Mühe dazu gab, und sofern ihre Tätigkeit genügend Zeit und Geld ließ, den Erörterungen zu folgen. Keine der Einrichtungen, die den illustrierten Zeitschriften das erste Material verschafften, dürfte sich bei Leuten finden, die nicht vorher Bilder oder andere schöne Dinge gesammelt hatten und sich durch die neue Richtung nicht abhalten ließen, weiter zu sammeln. Hier galt es positive, d. h. Amateurmomente, und wenn die neue Suggestion die alten auf den Kopf stellen wollte, so mußte sie um so mehr sichtbare Zeichen des Gegenspiels, mnemotechnische Mittel für den Liebhaber aufweisen. Daher die persönliche Wohnung. Hausfrauen, denen die neue Einrichtung zu teuer war, leisteten sich wenigstens ein Eigenkleid. Die Ökonomie saß in der Ersparnis aller übrigen Eigenheiten. Nichts war bequemer, als sich des Korsetts zu entledigen und dadurch einen neuen Geist anzuziehen. Früher mußten sie sich die Haare schneiden und womöglich Bücher schreiben.

Die Eigenwohnung ist einer der merkwürdigsten Beiträge zur Kunsthypnose. Der Künstler überredet Herrn X., sich Maß nehmen zu lassen wie zu einem Beinkleid, und gibt ihm als Wohnung das nächstfolgende Opus seiner, des Künstlers, Entwicklung, und Herr X. fühlt sich nach acht Tagen in seiner Wohnung wie zu Hause. Der Künstler richtet selbstverständlich immer nur sich selbst ein. Der Raum fehlt mir, zu untersuchen, wie weit es möglich ist, die Seele des Herrn X. in dem Möbel des Künstlers Y. zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Es gehört jedenfalls bei beiden eine stark nach außen gerichtete Seele dazu. Immer aber ist dem Künstler die Beziehung zu dem Besteller, wenn sie verlangend wird, höchst unangenehm, genau so peinlich, wie wenn der Bilderkäufer vom Maler verlangt, die Wolken etwas grüner zu machen. Fortgeschrittene lehnen es ab, und geben dann also nur ihre Seele. Horta läßt sich nicht einen Strich gefallen,

andere gehen so weit, die Toiletten für das Zimmer vorzuschreiben. Bilder und Bucheinbände gehören von vornherein zur Lieferung. Bei Semiten wird zuweilen die Taufe verlangt, und einer der ersten Kunden eines Sterns der neuen Richtung wurde genötigt, sich den Bart zu schneiden.

Mittlerweile entsteht die schüchterne Frage, ob wirklich diese Grobheit nötig ist, um die Kultur eines Hausbesitzers in das rechte Licht zu setzen. Das Gefühl behaglicher Geringschätzung, das man schon im Vorzimmer erhält, wenn man die Richtung des Hausherrn aus jedem Töpfchen addieren kann, kommt immer noch früh genug, und vornehmer wirkt der unpersönliche Empfangsraum, der glatt und harmlos ist, wie der gut geschnittene Rock, und erst durch die Anwesenheit des Hausherrn Farbe und Form erhält. Ich leugne nicht die Möglichkeit, aus einem bürgerlichen Raum ein Kunstwerk zu machen, und noch weniger die Freiheit, es zu dürfen; nur die krawattenhafte Kunst, die immer im Antichambre bleibt. Es fehlt an dem Takt, der zwischen Hausflur und dem Vorzimmer vermittelt, ja zwischen der Straße und dem Vestibül. Und dann kommt es einigermaßen auch auf den Takt im Innern an. Man kann sich heute noch denken, daß die Pracht der Borgia-Zimmer nicht den Takt der Epoche verletzte. Wo die Pracht sitzt, ob sie Kunst bleibt, Ornamentik, die mit begehrlichen Blicken den Besucher um Achtung bittet, oder ob sie zum Raum wird, ist die Frage. Und ob sie schließlich zu gewöhnlichen Sterblichen so paßt, wie die Borgiaräume zu gewöhnlichen Sterblichen ihrer Epoche. Man fühlt sich noch heute bei den Borgias sehr viel behaglicher als in einem schottischen Zimmer, selbst in den besten. Gerade in den besten wird die Wirkung so stark, daß der Bewohner auch die Gebärde, seine Formen und Worte von Rechts wegen in sehr bestimmter, durchaus nicht natürlicher Weise unterordnen müßte, ganz so wie es der erwähnte Stern der modernen Bewegung wirklich verlangte. Theater!

Takt brauchen wir, keine Kunst. Kunst brauchen die Leute, die keine Kultur haben. Die Kunst, die uns Kunst sein muß, können unsere Möbelkünstler nie geben. Wenn sie sich das eine sagen wollten: daß uns kein genialer Stuhl, kein geniales Klavier ein gutes Bild ersetzt, daß wir für unsere schönen Laster unsere eigenen Lieferanten haben und behalten wollen, ja, daß es eine unerhörte Dreistigkeit wäre, ihr Handwerk in einem Atem mit der Kunst zu nennen, die aus drei Strichen Manets besteht.



TH. TH. HEINE, LOIE FULLER



MARCUS BEHMER, ZEICHNUNG

DAS NEUE WIEN

DAS NEUE WIEN

Als die Berliner Jugend Ende der achtziger Jahre sich anschickte, die Glieder zu rühren, wurde viel Literatur darum gemacht, und das war kein Wunder, da die Träger der Bewegung reine Literaten waren. Die Bewegung ist immer literarisch geblieben. Von dem, was sich in dem neuen Berlin zu regen begann, konnte damals in der Dichtung Berlins nur die Hauptsache, der Reflex auf das Soziale, zu spüren sein, kein Formendrang, denn dies Neue hatte noch kein Formenbewußtsein. Ja, gegen nichts richtete sich die Literatur so sehr, als gegen jeden Formalismus. Sie suchte viel mehr zu lösen als zu kondensieren. Was der Realismus von Kunst sah, setzte er in Psychologie um; was sich nicht umsetzen ließ, wurde nicht für Kunst gehalten. Man befleißigte sich in dieser Psychologie der äußersten Objektivität und verfeinerte dadurch sein Persönlichkeitsgefühl. Eine sehr gesunde Kunst, die, wenn sie keine ästhetischen Beziehungen zu anderen Künstlern pflog, ihr eigenes Metier umso intensiver handhabte. Es war Impressionismus, malerischer als das meiste, was gleichzeitig Berliner Maler erfanden. Der frühe Gerhart Hauptmann wirkt wie gewisse Landschaften der Impressionisten mit vielen Plänen und hohem Himmel und ganz in der Atmosphäre gelöstem Detail. Er degradiert wie Monet.

Wien fing ganz anders an. Hier hatte die Literatur bereits ein farbiges Mäntelchen um, als in Berlin die Freie Bühne ihre ersten Schlachten kämpfte, und man sich entkleidete, um die Arme frei zu haben. In Hermann Bahr steckte weniger und mehr als ein Literaturprogramm, und sein Werk ist mehr und weniger als was der Hauptmannkreis wollte. Man braucht nur den Dialekt Anzengrubers neben den der Weber zu halten, um den Unterschied der beiden Kreise zu erkennen. Zu dem l'Art pour l'Art Prinzip langte es in Wien nie, aber was hat die Schule Hauptmanns davon gehabt, ja, haben wir überhaupt eine Schule! Es gab für die älteren Wiener alle keine Literatur ohne das Quod erat demonstrandum am Ende. Bahr, der in Paris die „Gute Schule" schrieb, ist als Journalist in diese Tradition Österreichs hineingewachsen. Diese Art leidet an ihrer Übersichtlichkeit, sie verzichtet auf Dinge, die sie unklar lassen könnte, zieht sich selbst eine Grenze. Aber, was andere ihm voraus haben, ist oft nicht das Genie,

sondern Vorsicht, zuweilen intellektuelle Unehrlichkeit. Es ist leichter, flaue Stellen in einem fertig gemalten Bilde zu finden, als in der Skizze. Bahr nahm sich vor, ein neues Wien zu schaffen. Es ist nicht allein sein Werk, daß es gelang; er sah die Aufgabe ursprünglich kaum in ihrem ganzen Umfang, als er schon dafür arbeitete. Sein Anteil springt deutlicher hervor, da man ihn an seinen Schriften verfolgen kann, aber er ist auch in Wirklichkeit einer der Hauptbeteiligten, und die Art, wie er half, ist typisch für die anderen, auch für die älteren Helfer. In Berlin kratzten sich die Leute gegenseitig und kamen dadurch vorwärts. Es war der richtige Weg, um Persönlichkeiten auszubilden; man hatte keine gemeinsamen Aufgaben, und jeder konnte durch die Annäherung an den anderen nur verlieren. In Wien half man sich, und es war das einzige Mittel, nicht nur weil große Persönlichkeiten, denen die Einsamkeit genützt hätte, fehlten, sondern weil hier notwendigerweise viele Kräfte zusammen zu tun hatten. Es gehörte ein ganz positiver Enthusiasmus dazu, auch die Fähigkeit, der Sache wegen Kompromisse zu schließen; der gute Wille, mit dem vorhandenen Material zu arbeiten; die Liebenswürdigkeit der Älteren zu den Jungen, die man in Berlin mit Schimpfworten erwidert hätte; die Wohlerzogenheit der Jugend, die in Berlin für gesinnungslos verschrieen worden wäre. Man spürt der Wiener Literatur an, daß sie eine Mutter oder wenigstens Tante hat, die Ebner-Eschenbach. Das Frauentum wirkt deutlich in dieser ganzen Kunst, im Guten wie im Bösen. Selbst Revolutionäre freuten sich der Schönheit der Kaiserin und konnten sich ihrer erfreuen. Der Damenkult ist in Österreich wie in romanischen Ländern ein Teil der Kultur.

Die Wiener Literatur erhielt ihren bedeutsamen Schmuck, als Bahr den jungen Loris einführte, einen Dichter, der die schöne Form ebenso ernsthaft verteidigte, wie die deutschen Realisten die Aufrichtigkeit ihrer Erkenntnisse. Hoffmannsthals Poesie wäre ohne den farbigen Hintergrund seines Milieus, von dem man damals in der Welt noch nichts ahnte, undenkbar. Er erscheint in dem Kulturstück wie ein Herold, den die Kunst vor den Vorhang schickt, um, während das Publikum dem Prolog lauscht, ihre Kulissen zu stellen. Kunstevolutionen vollziehen sich heute mit der Geschwindigkeit unserer Verkehrsmittel und sind daher im allgemeinen oberflächlich. Die Alten reisten langsamer, aber hatten etwas davon, ihre Reaktionen waren mühsam, aber ausgiebig. Die unseren sind wie übereilte Hotelwäsche; die alten Flecke kommen nach einer Weile wieder. Diese Sezession war wider Erwarten echt. Die gemütliche Kaffeehausatmosphäre war allmählich hochgradig sauer geworden. Ein paar junge Leute hatten ihre Eigenart hineingehalten. Sie färbte knallrot wie Reagenspapier in Schwefelsäure. Mir ist, als ob erst gestern dieses Ver sacrum erschienen wäre, die schmuckreiche Vereinsschrift der neuen Künstlergruppe, und es ist wirklich erst ein halbes Dutzend Jahre her. Hermann Bahr und Max Burckhard, der Direktor der Burg, figurierten als literarische Beiräte; der alte Rudolf Alt, der Ehrenpräsident, hatte eine seiner unverwüstlichen Zeichnungen des Stephansplatzes darin. Im übrigen war diese erste Nummer etwas schlechter, als die ersten Hefte der Zeitschriften

zu sein pflegen. Kein Schlager, kein gutes Bild, kaum eine ordentliche Studie. Aber eins war darin: Stil. Besser, ein Diminutiv von Stil, ein Stilchen, das Purzelbäume von bisher unerreichtem Durchmesser schlug und den in feudaler Type gedruckten Text mit lustigen Dingen begleitete. Die meisten Zunftgelehrten prophezeiten der Sache kurze Dauer; so fixe Leute konnten unmöglich lange machen. Andere rieten abzuwarten und freuten sich der rührenden Frechheit, die sich zu helfen wußte. Das Besondere dieser Sezession deutete Bahr sehr richtig. Es handelte sich in Wien nicht darum, neben die alte Kunst eine neue zu stellen. „Bei uns", so stand zu lesen, „wird nicht für und gegen die Tradition gestritten, wir haben gar keine. Es wird nicht zwischen der alten Kunst, die es ja bei uns gar nicht gibt, und einer neuen gestritten, . . . nicht um irgend eine Entwickelung oder Veränderung in der Kunst, sondern um die Kunst selbst." Die Begeisterung sprach aus jedem Beitrag, nichts weniger als ein Kunstprogramm. Sie möchten agitieren, riet Bahr den jungen Leuten, sich nicht vor der Lächerlichkeit fürchten. Für oder gegen was, verschwieg er. Agitieren, sich bemerkbar machen, ganz gleichgültig mit welchen Mitteln. Damals klang das beinahe barbarisch. Es war, weiß Gott, das einzig Richtige.

Die jungen Leute machten kurzen Prozeß. Mit der eingeborenen Wiener Hausmannskunst ließ sich nichts anfangen. Aus der Zeit Makarts waren in Wien noch ein paar verschimmelte Trümmer übrig, auf die nicht zu rechnen war. Die Elemente, denen seinerzeit Feuerbach weichen mußte, hatten sich zu grotesken Phantomen ausgewachsen. Man machte einen großen Strich und fing von vorne an. Die Episode ist eine der verblüffendsten Tatsachen der Kunstgeschichte Europas und hat kaum in Amerika ein Gegenstück. Denn die Architekten Amerikas, die dreißig Stock hohe Häuser zu schaffen haben, finden in der technischen Überwindung dieser neuen Bauprobleme von selbst eine Form, und das Volk wird durch die Macht der Notwendigkeit an solche Dinge gewöhnt und kommt gar nicht darauf, diese Neuerung als Stil zu bevorzugen oder zu verwerfen. Man hatte in Amerika keine Vergangenheit, aber eine enorme Gegenwart, die nach Gestaltung rief. Es ist bekannt, wie die Vereinigten Staaten diesen Vorzug genützt und wie sie ihn nicht genützt haben, daß jedes große amerikanische Zentrum in zwei Städte geteilt ist, eine Bureaustadt, die modern, d. h. amerikanisch ist, und eine Wohnstadt, die mit allen Stilen Europas, zuweilen grotesk mißverstanden, baut; daß Künstler wie La Farge, Tiffany und ein paar andere auch drüben Bibelots machen und zu diesem Zweck nichts Besseres zu tun fanden, als orientalische Gläser und gefühlvolle, englische Bilder zu studieren.

In Wien hatte man keine brauchbare Vergangenheit, und daß es eine Gegenwart gab, die dringend nach einer neuen Kunst verlangte, redeten die jungen Leute sich ein. Der Kaiser in seinem Schloß, die Herrschaften im Parlament, und die Spießer im Kaffeehaus empfanden alles andere eher als dieses Bedürfnis. Die Künstler empfanden, der Rest war Agitation. Es mußte also auch hier mit einer Fiktion, einem Symbolismus angefangen werden. Das Mittel, dessen man

sich dazu bediente, steht vollkommen einzig da. Man machte es ganz anders als alle anderen Länder. Nicht die Entdeckung einer nationalen Form, das Wiederaufleben einer Volkskunst, nicht persönliche Erfindungen begannen den Reigen. Man machte es ungefähr wie der Chemiker, der zu einem bestimmten Zweck sich eine Lösung zusammenstellt und von diesem und jenem nimmt, mischt und schüttelt. Das Vorgehen sah wie ein schlechter Witz aus und schien der empfohlenen Lächerlichkeit nur zu sehr verfallen. Es stellte jede Entwicklungsgeschichte auf den Kopf und näherte sich einem, amerikanischer Annoncen würdigen, Verfahren, wie man in 8 Tagen schmerzlos zu einer Kultur gelangt. Nicht Rassenfragen entschieden die Elemente der Mischung. Die Holländer konnten sich mit ihren Kolonien rechtfertigen. Hier nahm man die Ägypter, als ständen die Pyramiden in der Brühl. Man fühlte sich am selben Vormittag griechisch, keltisch und japanisch. Die leicht erkaufte Einsicht, daß eine entwicklungsreiche Kunst wie die der Franzosen unfähig war, aus ihrem nächsten Bereich herauszutreten; die bekannte Unsicherheit des Amateurs, der sich womöglich von ein paar Händlern oder Snobs an der Nase herumführen ließ; die unheimlichen Irrtümer von Gelehrten, die zu nichts Besserem da schienen, als die Irrtümer anderer zu korrigieren, und selbst deren ebensoviel neue hinzufügten; all diese vieldeutigen Begleiterscheinungen unserer Bilderkunst verminderten den Respekt vor der organisierten Ästhetik und steigerten den Mut und die Sorglosigkeit. Erlaubt ist, was gefällt. Diese höchst natürlichen Menschen, unbeschattet von dem wahnsinnigen Evangelium abstrakter Kunst, die man lieben, aber nicht anfassen darf, ohne in den Geruch eines Taschendiebs zu kommen; Menschen von einfacher Gesinnung, an Formen gewöhnt, die nicht der Verschleierung bedürfen; Begeisterte, denen die Kunst alles das bedeutete, was sie und ihre Väter schmerzlich entbehrt hatten, diese Durstigen griffen danach und tranken. Nie hätte öffentliche Kunstpflege mehr tun können als hier, nirgends wäre ein Museum nützlicher gewesen, kein Kunstprofessor hat je eine bessere Gelegenheit, nützlich zu werden, verpaßt. Der Staat tat nichts. Die einzige Unterstützung des Kaisers war, daß er dem führenden Maler Klimt den Professorentitel verweigerte. So hatte die Jugend alles selbst zu tun, und man weiß heute bei der natürlich gewordenen Unbrauchbarkeit des Staats für diese Dinge nicht mal, ob seine Hilfe nicht gehindert hätte. Sie holte sich, was ihr nützlich schien, aus allen Ländern und brachte es in ihre Ausstellungen, die, ganz abgesehen von den Objekten, schlechterdings entscheidend für die moderne Ausstellungstechnik geworden sind. Gleichzeitig fand hier der Künstler eine primitive, aber dafür von launenhaftem Philistertum freie Stätte, um die Kräfte in der Ausstattung größerer Räume glänzend zu üben.

Im Handumdrehen hatte die arme Wiener Jugend, die vorher irgendwo in der Ecke gestanden hatte, ein „G'wandl" um, das man trug, als müsse es so sein, nicht sehr solid gemacht, ein wenig zu bunt, aber bei aller Dürftigkeit flott geschnitten, verwegen, fesch. Die Stellen, wo man das Blanke durchschimmern sah, machten es nur noch lustiger. Der Schmiß hatte etwas bei allem schnurrigen Pathos leicht Verständliches, das jeder gleich am liebsten nachgemacht hätte; er

war neu wie eine hübsche Krawatte in einer feinen Auslage am Graben und nicht mal teuer. Von den Bedingungen des Stils erfüllte er zunächst nur die negative, durchaus nicht in die Tiefe zu dringen und dort wer weiß was für Seelenprobleme anzuregen. Er dehnte sich vielmehr in die Breite und war schon in wenigen Monaten überall. Niemand hätte ihn damals anders als mit einer flotten Handbewegung beschreiben können. Von England war am wenigsten dabei. Die bescheidene Ornamentik Walter Cranes war den Wienern zu trocken. Sie hatten sich nicht Jahre lang knebeln lassen, um jetzt in der Stille ein bescheidenes Blümchen zu pflanzen. Man hätte am liebsten gleich die halbe Ringstraße niedergerissen. Man wollte mit den Ornamenten nichts sagen, aber fühlen lassen. Alles, für das anderen Völkern seit Unzeiten eine wohl eingerichtete Symbolik zur Verfügung stand, drängte hier in wirren Formen in die Welt und gab den Klimt, Olbrich, Moser und ihren Freunden die ersten Gemälde, die ersten Zeichnungen von Häusern, die ersten Tische und Stühle; Dokumente, die in Wirklichkeit so wenig Gemälde, wie Häuser, wie Tische und Stühle wurden. Es waren Bilder, Gedichte der nach Bildern durstigen Seele, der die Welt gerade gut genug galt, um als Schreibunterlage zu dienen. Es gab kein Gebiet, auf dem man nicht gleich am ersten Tag, so gut es ging, seine Handschrift versuchte.

Der Erfolg war unglaublich. Die Leute schimpften wie besessen und rannten zu allen Tageszeiten in die Sezession. Das gab dem Verein den Mut, sich ein eigenes Haus zu bauen, den originellen Olbrichschen Kasten, am Getreidemarkt, mit der lustig durchbrochenen goldenen Kuppel und den ägyptischen Damen Mosers als Fresken. Hier lernte man, während man das Wiener Publikum belehrte. Es gab feine Dinge zu sehen, die an anderen Orten gewöhnlich keine hohen Eintrittsgelder abwerfen. Daß und wie die Sezession George Minne gebracht hat, wird ihr unvergessen bleiben; wie sie die Schotten aufstellte, wie Meunier und Rodin zur Geltung kamen, und der Beethoven Klingers aufgebaut wurde; wie man endlich im vorigen Jahr die den meisten herzlich gleichgültige Kunst der Impressionisten zum erstenmal historisch zu gruppieren versuchte und in diesem Jahre, früher als die deutschen Patrioten, unseren teuren Marées zeigte: das sind Taten, nach denen sich alle staatlichen Kunstanstalten ausnahmslos umdrehen können. Alles dies ging höchst leicht und einfach vor sich und kostete nicht ein Zehntel des Kunstbudgets halbwegs bemittelter Kleinstaaten; ja es hat womöglich sogar noch Einnahmen abgeworfen, obwohl man es vornehmer betrieb, als die meisten großen Vereinswesen. Und es hat mehr Nutzen gebracht, als die Aufwendungen aller Wiener Museen zusammengenommen. Von all diesen Ausstellungen, die alles berücksichtigten, was es in der Welt gab und was an der Donau fehlte, und das bevorzugten, was der Synthese diente, blieb in Wien etwas hängen. Am stärksten wirkten die Schotten. Van de Velde wurde respektiert, aber war für diese Atmosphäre zu wuchtig. Der Schotten schlanke Linien dagegen, ihre nervöse, dünnleibige Ornamentik, ihre zarten Farben wirkten wie Offenbarungen. Jede junge Bewegung wird sich immer zuerst vor Niedergangserscheinungen beugen, wie die meisten jungen Mädchen wohlgepflegte Herren reiferen Alters bevorzugen,

und dem Jüngling die erste Geliebte nie zu alt ist. Die Mackintoshs begeisterten fast noch mehr als Beardsley, dessen Sicherheit vielleicht für zu virtuos galt. Khnopff, der Sanfte, hatte die Wiener zuerst mit dem Exotischen und am tiefsten beglückt. Auch Toorop erweiterte die Passion. An Minne stärkten sie sich, auch wohl an den Kalewala-Bildern der Finnen. Der Schweizer Hodler fand hier eine zweite Heimat und ließ die Wiener bereitwillig an seiner Entdeckung des Parallelismus teilnehmen, mit der man fähig wurde, über kleine Leute wie Puvis de Chavannes, die darin noch nicht so weit waren, gelassen hinwegzusehen.

Die Frage war, ob man nicht zu wenig oder zu viel absorbierte. Der große Enthusiasmus Klimts kämpfte vergeblich um eine Technik, die fähig wäre, all den Drang nach Ausdruck zu verewigen. Die Begeisterung, mit der ihn die Freunde frühzeitig umgaben, täuschte ihn kaum über den großen Abstand zwischen Wollen und Können. Hier konnte der neue Zweck, den die anderen zu bereiten suchten, und der natürlicherweise zunächst ein frommer Wunsch blieb, nicht die Lücke der eigenen Entwicklung ersetzen, den schöpferischen Instinkt, den kein Intellekt zu bilden vermag. Die anderen hatten Möbel, Tapeten, Gläser zu machen. Je mehr Bilder sie aufnahmen, desto besser für den Ehrgeiz, diese Dinge so reich wie möglich zu gestalten. Die Vernunft natürlicher Menschen konnte die Grenze, wo das Zweckbewußtsein allein den Ausschlag gab, nicht übersehen. Klimt ist weit schlimmer daran. Er muß bei dem Experiment immer schlecht wegkommen, wenn er Maler bleibt. Der Ehrgeiz, zu versuchen, mit den vielen Anregungen dadurch fertig zu werden, daß er dem Symbolismus der Anreger nachgeht, d. h. ihrer spezifischen Ideenwelt, die, wenn überhaupt, nur in sich selbst Mittel und Gegenmittel besitzt, treibt ihn zu abstrakten Konstruktionen. Diese liegen außerhalb der Sphäre ästhetischer Wirkungen, nicht weil sie von schwangeren Frauen oder anderen den Wienern ärgerlichen Dingen handeln, sondern weil diese Dinge zu keiner Formeneinheit gelangen. Es werden, wie in manchen Romanen d'Annunzios, alle möglichen Dinge herangezogen, die nur den Liebhaberinstinkt des Autors, nicht den Künstler, der auf den Haushalt seines Werkes allein bedacht sein muß, angehen und in Wirklichkeit nur Füllsel bedeuten. Während sich der Italiener noch womöglich mit diesen Schwächen ziert, flüchtet sich Klimt aus Notbehelf in diese Schlupfwinkel der Kunst und sucht mit ehrlicher Arbeit aus ihnen eine Art Baukunst zu gewinnen. Das ist ebenso unmöglich, wie wenn der Baumeister seine Zimmer jenseits des Daches beginnen wollte. Es fehlt die Basis. Diese würde selbstverständlich nicht etwa, wie man glauben könnte, durch einen Ersatz des Materials gegeben werden. Ob diese Bilder auf Leinwand, Papier oder in irgend einem edlen Material ausgeführt werden, tut nichts zur Sache, das heißt, ersetzt ihnen nicht, was fehlt. Wohl aber würde die Rücksicht auf ein ungefügigeres Material den Maler zur Einfachheit führen, und schon damit wäre viel gewonnen.

Als die Wiener den großen Strich machten und von vorne anzufangen beschlossen, befanden sie sich logischerweise in dem Stadium der Völker vor tausend und mehr Jahren, die ihre künstlerische Rolle begannen. Was sie voraus hatten, war die Möglichkeit, mit dem Intellekt die Entwicklung zu beschleunigen und

damit zu versuchen, in ebenso viel Jahren vorwärts zu kommen, wie die Völker in Jahrhunderten. Dem stand nichts im Wege. Nur eins war unerläßlich: beim Anfang anzufangen und sich wie die Völker auf das zu beschränken, was den Anfang machte, das Notwendige. Nie hat die Freske, das Ziel Klimts, komplizierte Gedanken getragen, so wenig wie sie je das schöne Stück Malerei war, das den Liebhaber zärtlich stimmt. Immer war sie ein Volksgesang, so feierlich und ernst, wie die Epoche zu sein vermochte, ein vereinfachter Ausdruck des Zeitgedankens, im Kleide der Zeit. Was sie sagte, verstand der geringste, und der Freund der Musen neigte sich dankbar vor ihrer Schönheit. Warum soll das heute anders sein? Wenn das Gemeinsame zerrissen ist, das dem ganzen Volke ein Bild von überzeugender Eindeutigkeit vorzuhalten vermag, warum soll nicht auch heute einer bei uns ein Heldentum entdecken, vor dem sich alle reifen Menschen in natürlicher Bewunderung beugen? Entdeckt er es nicht, so liegt kein Grund vor, die Augen auf die große Fläche zu ziehen, die nicht zu bannen vermag. In der ganzen Wiener Bewegung, in der Literatur und in der Kunst, findet man keinen einzigen Künstler, dem es genügte oder der genügte, die Kunst für die Kunst zu machen. Selbst ihr bester Lyriker ist ein verkappter Moralist und kommt damit zu schönen Werken. Muß gerade der eine, der ein Mittel erfassen möchte, das mehr als alle anderen seit Urzeiten dazu dient, den Menschen schöne Geschichten zu erzählen, mit diesem Mittel das Unmögliche versuchen, nur um l'Art pour l'Art zu machen?

Als der Beethoven Klingers in der Sezession war, schmückten Klimtsche Wanddekorationen in Mosaik die Wände. Als darauf die Impressionisten ihren Einzug in dieselben Hallen hielten, hatte man pietätvoll diese Mosaiken verdeckt. Es war ein eigenes Gefühl, hinter dem Vermeer, dem Velasquez, dem Goya, hinter den Monet, Cézanne, van Gogh und den anderen, diesen Reichsten einer vergangenen Zeit, Besitzern aller Schätze der Malerei und doch immer nur Vollbringern von Notwendigkeiten, hinter ihnen, nur durch einen dünnen Stoff getrennt, diese Dekorationen eines mutigen Modernen zu wissen, der ebenso leidenschaftlich, als sie alle, nach dem Schönen verlangte. Und man hätte wünschen mögen, daß die merkwürdige körperliche Annäherung, wie sie hier der Zufall gebracht hatte, eine Gemeinschaft zwischen ihnen herstellte, daß es der lebendigen Kraft der Unsterblichen gelänge, der in die Neuzeit verirrten Kunst etwas ihres Odems zu geben.

Das bunte Treiben blieb nicht auf den Ausstellungspalast beschränkt, sondern drang auf die Straße, erfaßte die Häuser, die Werkstätten, die Fabrikanten und Handwerker und brachte in die eingeschlafene Donaustadt, der man schon nachsagte, von der Hauptstadt der Ungarn überflügelt zu werden, neues Leben. Schon als Österreich 1900 auf der Weltausstellung in Paris erschien, war es das einzige Land, dem die Leute einen modernen Stil zuerkannten. Aber ebensowenig konnte man sich der Kehrseite dieses kühnen Aufschwungs verschließen. Dies junge Wien erschien wie ein zu schnell gewachsener Mensch, unheimlich lang, aber erschreckend dünn, von schwachem Knochenbau und weit über sein Alter mit Lastern gesegnet. Die Prostitution, die Industrie, streckte verlangend die Hände nach ihm aus. Die Riesengefahr war, daß die Begeisterung sich in

Spielereien erschöpfte, die den Wiener Fabriken neue Massenartikel versprachen. Es wimmelte von allen erdenklichen Formen, und jeder Tag brachte neue Anregungen zum Vorschein. Dieser wild gewordene Eklektizismus mußte sich an all den schwer verdaulichen Dingen den Magen verderben. Das Fiasko der Darmstädter Ausstellung im Sommer 1901 war die Katastrophe. Gerade Olbrich, der Hauptbeteiligte, schien der Typ dieses neuen Wienertums. Er schuf Interieurs und baute Häuser, wie moderne Maler Porträts skizzieren: in einer Sitzung. Die Einfälle kamen ihm wie dem Zucker die Fliegen. Ausgezeichnete Ideen; es gibt keinen erfinderischeren Künstler; eine nie versagende Phantasie. Aber das famose Liebermannsche Wort, daß die Phantasie Notbehelf sei, ist in der Architektur beinahe richtig. Der Erfolg nahm Olbrich die Möglichkeit, seine Projekte kalt werden zu lassen. Sie rochen noch nach Tusche und Papier, als sie schon gebaut waren. Dafür wurde er populär. Die kleinen Olbrichs mehrten sich, wie die natürlichen Kinder entfernter Potentaten. Das Dekorationsgemetzel der Turiner Ausstellung im Jahre 1902, diese Architektur eines in Konstantinopel residierenden Italieners, der sich deutsche Gewerbezeitschriften hält, war ein Ableger. Es muß für Olbrich, der diese Ausstellung mit guten Sachen beschickte, eine eigene Empfindung gewesen sein, als Gast bei seiner eigenen Karikatur zu logieren.

Nach alledem konnte man für Wien selbst auf das Schlimmste gefaßt sein.

Hier wird man enttäuscht. Als der wohlwollende Großherzog von Hessen Olbrich berief, nahm er den Wienern das größte Talent, aber durchaus nicht die Seele der Bewegung. Diese blieb daheim bei der Arbeit. Das große Ziel, von dem Hermann Bahr in dem Programm gesprochen hatte, „eine Zeit der Ruhe, die keine Agitatoren mehr braucht," kam schneller, als man vermuten konnte. Während man im Anfang sich selbst und die guten Wiener durch ausgefallene Einfälle berauscht hatte, war man inzwischen zu einem gelasseneren Tempo gelangt und dachte, bevor man weiter ging, daran, das durchlaufene Stück gründlich zu sichern. Das ist die prachtvolle Moral dieser Jugend. Bis dahin war ihre Geschichte ein flotter Streich, gut für Zeitschriften und die Leipziger Messe; jetzt kam die Kunst dazu, in dem Moment, da aus den Künstlern Arbeiter wurden. Langsam verschwand die vorlaute Form, die Ornamente rutschten von der Außenseite der Schränke ins Innere und verloren sich allmählich. Die Glieder wurden gestärkt, die Verhältnisse vereinfacht und dafür das Material bereichert. Vorher waren die Möbel zu Ausstellungszwecken gemacht worden, jetzt kam man dahin, sie gebrauchstüchtig zu bilden. Hier wie in allen Ländern waren die meisten Künstler vorher Maler gewesen oder hatten sich eingebildet, es zu sein. Es gab ein paar Architekten darunter. Sie waren bei dem alten Wagner, dem einzigen Wiener Baumeister, der jahrelang allein für rationelle Formen gekämpft hatte, in die Schule gegangen. Diese sorgten für die solide Grundlage, gaben den Malern die Regeln ihrer Kunst und erhielten von den Malern den Sinn für Farbe. Durch diese vernünftige Unterstützung kam man vorwärts. Nichts bildet sich einzeln, nie hätte eine einzelne noch so bedeutende Individualität dieses ruhige Gedeihen

des Ganzen erreicht. Es war wirklich wie in alten Zeiten, wo auch nicht der eine daran dachte, dem anderen etwas vorauszuhaben, sobald man zusammen schaffte. Der berühmte Sozialismus, von dem in der modernen Bewegung so viele Künstler große Worte machten, wurde hier zu einer natürlichen Sache. Diese Gemeinsamkeit triumphierte über alle Rassen- und Klassenunterschiede, ja zog aus diesen Unterschieden Vorteil. Das Freundespaar Hoffmann-Moser ist dafür typisch. Der eine, der aus Mähren eingewanderte untersetzte, stämmige Naturmensch, Bauernblut, heillos gesund, konsequent bis zur Bewußtlosigkeit — der Architekt. Der schlanke Moser dagegen, der echte Wiener, liebenswürdig, ohne grelle Schatten, von geschmeidiger Anmut — der Dekorateur. Man kann an beiden sehen, was sich grundverschiedene Temperamente, die in einer Sache einig sind, zu geben vermögen.

Von dem übertriebenen Schmuck der Formen ging man zur äußersten Einfachheit. Loos, Architekt und Schriftsteller, Künstler und Denker, trieb das Prinzip bis zur Unterdrückung jeder nicht mathematisch graden Linie. Es konnte bei diesen Wandlungen nicht fehlen, daß man schließlich einer Norm auf die Spur kam und lernte, sich natürlich zu geben. Von da an handelte es sich nur darum, das Nächstliegende zu nehmen, um sicher zu sein, das Richtige zu treffen.

Das klingt alles ungemein simpel und wurde doch in keinem Land vor Wien erreicht. Es spricht vielleicht nicht so sehr für die Wiener als gegen die anderen. Die anderen dachten an alles mögliche und machten ein solches Brimborium, daß man ganz erstaunt ist, in Wien Dinge zu finden, die zu nichts anderem zu brauchen sind, als zum Gebrauch. Es gehört die Bescheidenheit und der gesunde Menschenverstand dieser Leute dazu. Wie sie selbst denken, so gehen sie mit ihren Schülern um. Roller zwingt sozusagen seine Leute zur Persönlichkeit, nicht indem er ihnen vom Persönlichkeitsbewußtsein und ähnlichen Scherzen erzählt, sondern mit einer ganz natürlichen Anleitung zur Selbsthilfe, indem er sie von Anfang an nötigt, mit persönlichen Mitteln fast von selbst zu einem festen Ziel zu kommen. Durch wohldurchdachte Veränderungen der Materialien, mit denen die Schüler zu arbeiten haben, zieht er ihre Anlagen ans Licht, merkt selbst, was diesem und jenem fehlt oder was ihn auszeichnet und bringt ihre Eigentümlichkeiten dahin, sich stofflich zu geben. Der alte Lecoq de Boisbaudran hat hier eine unvermutete Nachfolgerschaft gefunden. Kein Lehrbuch kann diese einfache Methode ersetzen, und es ist daher zu hoffen, daß Roller, der sich gegenwärtig ganz seinem Lieblingsgebiet, dem Theater, widmet und die Dekorationen der Wiener Oper zu erneuern sucht, seiner Lehrtätigkeit nicht für immer entzogen bleibt. Ein paar Schüler Rollers hat sich Behrens an die Düsseldorfer Gewerbeschule geholt.

Es bleibt nur noch übrig, diesen Wiener Stil selbst zu beschreiben. Aber sein Vorzug besteht darin, daß sich nichts über ihn sagen läßt. Hoffmann baut seine Häuser bequem und anständig, gibt ihnen die Umrisse, die in die Gegend passen, sorgt dafür, daß recht viel von dem schönen Land in die Fenster hineinschaut und daß es im Innern so behaglich wie möglich ist. Seine Stühle sind zum Sitzen da. Moser zeichnet Bezüge dafür, die so gut zu uns passen, wie

englische Herrenstoffe. Nachdem sie einmal eine Norm haben, die ebenso unverlierbar ist wie der Anstand, den sich ein normaler Mensch erzieht, hindert sie nichts, von dem glücklichen Unterschied zwischen dem Geschmack des Berliners und des Wieners zu profitieren und sich bei aller Einfachheit und Natürlichkeit so anzuziehen, daß in Nuancen die alte Wiener Eleganz wieder hervorkommt. Als die Liebe zum Schönen den Wiener Künstlern verloren ging, verschwand sie nie, sondern flüchtete zu den Frauen. Und trotz allen Beteuerungen der Revolutionäre, daß sie von vorne anfangen mußten, der Geschmack ist in der alten Kaiserstadt nie gestorben, und von dieser besten Tradition haben die Neuerer Wiens den besten Vorteil gehabt.



J. HOFFMANN, SKIZZE AUS
VER SACRUM 1898



TH. TH. HEINE, ZEICHNUNG

DIE STILBEWEGUNG IN DEUTSCHLAND

DIE GENERATION VON 1890

Aber zu dir, teurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich die Schönheit sähe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Goethe.

Wollte man die Quellen einer rationellen Schmuckkunst in neuer Zeit bei uns suchen, so könnte man bei unserem Runge anfangen, den Görres den Hieroglyphiker der Kunst nannte, und von dessen Kupfern Goethe meinte, daß sie wohl wert wären, „in großem Maßstabe mit Ölfarben ausgeführt“ als würdiges Denkmal unseres deutschen Zeitsinns auf die Nachwelt zu kommen. Er gewann aus der Romantik eine Systematik, und war bei uns der erste Erkenner der physiologischen Bedingungen einer modernen Malerei. Ein starker Geist und ein ehrlicher Künstler, unverhältnismäßig freier als die Franzosen der Zeit und gerade deshalb bestimmt, die Reihe unserer großen Einsamen zu beginnen. Er verschwand wie nachher Feuerbach und Marées. Mit 33 Jahren ist er gestorben. Lichtwark hat ihn vor ein paar Jahren entdeckt. — Alle unsere Großen wollten aus eigenem Geist heraus eine Kunst gründen, die zum Herzen des Volkes drang. Sie hatten alles, nur nicht das Volk, und die ewige Vergeblichkeit der Sehnsucht nach einem Echo auf ihr starkes Rufen brach ihre Stimmen, oft nach einem Angstschrei, aus dem die Zeitgenossen nur das Inartikulierte hörten. In Frankreich genügte stets das wohlgesetzte Sprechen. Man hatte nicht nötig, sich zu überschreien, sondern blieb in der Harmonie mit sich selbst und seinem Nächsten. Das Kunstmachen erhielt sich natürlich, und die Vielseitigkeit der fortlaufenden Schöpfung verhüllt noch heute die Frage nach dem Ziel. Der Baum treibt so

viel neue Zweige, daß niemand an die Wurzel denkt. Und doch mehren sich auch hier die Zweifel, ob die große Geschichte nicht vorbei ist, ob jemals in der gegenwärtigen Ordnung der Dinge Leute wie Manet wiederkommen werden, ob nicht die Zartheit der Jüngsten auf ein Ende deutet. Deutschlands Kunstgeschichte dagegen ist eine Kette von Zufällen. Alle Versuche, eine Schule zu bilden, versagten an dem Mangel an unzweideutigen Zwecken; sie hingen von persönlichen Suggestionen ab und scheiterten, sobald die Persönlichkeiten abtraten. Reine Willkür entschied die Richtungen. „Im ersten Jahrzehnt meines römischen Aufenthalts", schreibt Feuerbach[1], „durfte der Maler beileibe nicht malen; Geist, Geist war die Parole. — Man hatte keine Zeit, einen Kopf oder eine Hand malen zu lernen ... Wie immer im Leben folgte diesem unsinnigen Treiben die Reaktion auf dem Fuß, und man stürzte sich kopfüber in den dekorativen Farbentopf." Die Art der Reaktionen war verzweifelt unsachlich. Die Jugend suchte in der Malerei keine ästhetischen Gegensätze zu den Alten, sondern moralische, und diese Moral trieb immer wieder zur Isolierung oder zur Plattheit. Immer wieder neue Symbole, die niemand verstand oder die jeder auch ohne die Bilder deuten konnte; Füllsel im Grunde, um den Mangel an wesentlichen Dingen zu verstecken. Was Feuerbach über seine Wiener Zeit schrieb, paßte zwanzig Jahre später auf die gemalte Neuromantik. „Der unsinnige Accessoirkultus unserer Epoche bildet nur das notwendige Gegengewicht zu der Unkenntnis menschlicher Form und Seele. Wo die Gedanken fehlen, tut manchmal ein richtig applizierter Pot de chambre Wunder; er gefällt auch, weil jedermann bereits seine persönliche Bekanntschaft gemacht hat[2]." Das richtete sich damals gegen Makart, einen harmloseren Requisitenfabrikanten als unsere Symbolisten, und daher leichter zu widerlegen. Unserer Generation von 1870 fehlte nichts so sehr als dieses „Accessoire". Die Malerei des Leiblkreises war der letzte artistische Versuch, eine deutsche Kunst zu machen, und hatte in dem neuen Kaiserreich alle Mühe, Liebhaber zu finden. Die Zeit hatte nichts von ihr als ein paar Bilder, die spurlos bei stillen Leuten verschwanden. Man kann sich heute nur mit Mühe vorstellen, daß in dem ersten Jahrzehnt des neuen Reiches überhaupt gemalt worden ist. Als man vor ein paar Jahren unwiderlegliche Dokumente dafür entdeckte, hatte man das Gefühl, kostbare Altertümer auszugraben.

Mit den Mitteln der Palette allein war in dem neuen Reich keine repräsentative Kunst zu schaffen. Die Bilder der Liebermann und Uhde fingen an, das Publikum zu interessieren, als man in ihnen soziale Tendenzen vermutete. Die sehr viel jüngere Literatur Hauptmanns und seiner Genossen gab den Schlüssel. Die Opposition, die Arno Holz gegen Zola formulierte, wurde nicht als ein Versuch, die Technik Zolas zu verfeinern, sondern als Übertrumpfung seiner Deutlichkeit aufgefaßt, die nicht der Natur des Kunstwerks, sondern der Wirklichkeit, mit Vorliebe der Häßlichkeit, noch inniger diente als der Franzose. Ich glaube, es hat sich damals mancher Kunstfreund ernstlich Mühe gegeben, einen Kuhstall schöner zu finden als einen

1 Allgeyer (Neumann) II, 448.
2 Allgeyer (Neumann) II, 45.

griechischen Tempel. Den meisten blieb das Treiben im Grunde der Seele verhaßt.

Das erste Zeichen einer neuen Zeit war die Annäherung, die sich zwischen Malern und Dichtern vollzog. Der Instinkt, der sie zusammen trieb, kam zuerst nicht über gewisse, scheinbar heterogene Eigenschaften hinweg, und war ursprünglich nichts weniger als von liberaler Ästhetik. Dieselben Dichter, die sehr wohl im Schriftwerk versteckte Werte erkannten und hier jeden Instinkt gelten ließen, wenn er nur auf die Kunst wies, verschlossen sich bei der Schätzung ihrer malenden Landsleute vor diskreten Reizen und zogen ihre Anregungen um so bereitwilliger aus derberen, ja zuweilen kaum geformten Werken. Weil sich das Bild unter Umständen in wohlklingende Lyrik verwandelte, schlossen sie dankbar auf den Wohlklang des Gesehenen.

Es scheint unbegreiflich und sagt mehr von den Fähigkeiten unserer Rasse als alle Theorien, daß damals in Berlin keine geschlossene, allgemeingültige Ästhetik zu Worte kam und starke Folgen brachte. Das wesentlich Formulierbare der Schlaf-Holz-Hauptmann-Periode enthielt ein bewundernswert reines, ästhetisches Programm. Ja, sie sprachen es selber aus. Wie Johannes Schlaf es faßte, paßte es auf jede Kunst, nicht nur auf die Literatur: „Etwas Ganzes, Rundes herausschaffen aus einem gesunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden, sicheren Stimmung herausgestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende. Die Welt wiederzugeben, wie sie Empfindung und treibendes, quellendes Leben in einem geworden, ohne zu deuteln und zu urteilen, zu verdammen und zu preisen. Kein kluges, kaltes Beobachten: mit seinem Empfinden aufgehen im Leben, es selbst werden. Farbe sein, Ton, Licht, eigener und fremder Schmerz, eigene und fremde Lust, jede Leidenschaft, wie sie in schlichter, natürlicher Kraft sich äußert. Ganz selbst und seiner selbst entledigt sein; das ist das Pathos, mit dem einen die Welt erschüttert und sänftigt wie mit einem religiösen Schauer."

Was hieß das anders als Gestaltung des Rhythmus mit den physiologischen Mitteln der Kunst, Verzicht auf die Zufallsbewegung willkürlicher Episoden, Schöpfung des Werkes aus dem Stoff heraus, nicht durch die Sentimentalität der Zuschauer! Die Handlung wurde die Kraft, die Erscheinungen in die Seele zu schwemmen. Hauptmann ersetzte die dramatische Phrase durch eine breite Flächenkunst, die das Detail, so vielartig es war, umschlang und die Massen natürlich bewegte. Paul Schlenther formulierte den neuen Heldenbegriff an dem bedeutendsten Werk der Zeit als die Gesamtheit der „Weber". Das ganze Spiel war ein stark gewirktes Gewebe, dessen reiche Farben die Reflexionen Sudermanns in den Schatten stellten. Wie Turner auf den Kreis Monet, so hatten bei uns die Dostojewski, Ibsen und zuletzt Strindberg gewirkt. Die Atmosphäre der Maler wurde zur „Stimmung", die sicherer zur Katastrophe führte als die subjektive Empfindung der Früheren, und sie genügte zur Kunst, auch wenn sich die Katastrophe ohne das Geräusch der Schießwaffen vollzog. Was man Wirklichkeit nannte, war Organismus, und die vielverschrieenen Naturalisten vergaßen nicht,

vor die Natur alles das mitzubringen, was die Bilder der Impressionisten zu höchst anderen Dingen als Naturabklatschen gestaltete.

Schon der Naturalismus Richard Wagners hatte ähnliche Ziele versucht, wenigstens meint man in der Musik des Bayreuther Meisters dieses Rembrandtsche Einhüllen der Massen zu finden, das den Modernen teuer geworden ist. Aber schon er zeigte die Grenzen des deutschen Genies, sobald er versuchte, die Grenzen seiner Kunst zu bestimmen. Die Beschränktheit der Systematik Wagners und so vieler anderen Deutschen ist weniger unzureichende Begabung für das eigene Gebiet, als Unterschätzung der anderen Künste. Wir werden es deutlich im letzten Abschnitt dieses Buches finden. Dieser Mangel, das auffallendste Merkmal der Germanen, ist die notwendige Folge der Vereinsamung der Einzelkünste und Einzelkünstler. Der auf sich gestellte Blick treibt die Deutungskräfte zu einer Universalität des Einsiedlers, die subjektiv die Ökonomik selbst sein mag, objektiv nicht der Unordnung entgeht.

Der Anfang der neuen Kultur des Reiches begann damit, sich von diesem Zustand mehr oder weniger ernsthaft Rechenschaft abzulegen. Jede Besserung mußte zunächst die Einzelfälle verschlimmern. Die Annäherung zwischen Kunst und Literatur machte die Kunst zunächst nur noch literarischer und die Literatur noch malerischer. Aber die Steigerung ging so schnell, man kam sich so nahe, daß jetzt wirklich der Literat in die Problemwelt der Kunst hineinsah, und vor dem Maler sich die Gesetze der Schwesterkünste offenbarten. Wenigstens kann man sich mit einigem Optimismus so die Lage denken. Daraus folgte eine starke Einkehr in das eigene Haus, eine Betonung des Handwerks, freilich zunächst wiederum nur eine Steigerung der Überproduktion.

Der erste äußerliche Versuch einer Organisation dieser Beziehungen wurde Ende 1894 in demselben Berlin unternommen, das ein paar Jahre vorher die „Freie Bühne" erlebt hatte, aber die Leute, die das neue Kind tauften, hatten mit dem alten Otto Brahm-Kreise so gut wie nichts zu tun, und daß die Sache in Berlin geplant wurde, war reiner Zufall, wenn sie auch nur in Berlin möglich werden konnte. Hier mußte es natürlich eine Genossenschaft m. b. H. werden. Der Name Pan, den die arme Dagny Przybyszewska fand, sollte sowohl den lockeren Frohsinn im Geiste des Griechengottes, wie die Summe der Künste, denen man sich zu widmen gedachte, andeuten. Man wollte nicht nur Kunst machen, sondern auf möglichst verschiedene Weise zeigen; eine Zeitschrift, gut gedruckte Bücher, Kunstgewerbe, einen Berliner Salon und andere schöne Dinge. Die Begeisterung war groß. Der alte Böcklin, der zur rechten Zeit nach Berlin kam, gab das Prestige, die Tiergartenstraße das erste Geld; die Provinz, die zum erstenmal etwas von moderner Kunst hörte, sorgte für Genossen. An ihrer Spitze figurierten deutsche Bundesfürsten. Da auch unter den Nächstbeteiligten die Ansichten über moderne Kunst auseinander gingen, zankte man sich schon nach den ersten Heften der Zeitschrift, die infolgedessen das einzige Unternehmen der Genossenschaft blieb und von einem Agitationsmittel für vornehme Zwecke zu einem vornehmen Liebhaberorgan ohne rechte Liebhabereien wurde.

Immerhin diente sie einer Annäherung der Künste. Die junge Dichtung wurde von den Arabesken der Maler Jungdeutschlands eingerahmt. Eckmann, Heine, v. Hofmann, Leistikow, Sattler, Strathmann und viele andere zeigten hier im Dienste der Literatur ihre ersten der Dekoration zustrebenden Zeichnungen. Zum entscheidenden Eingriff in das Kunstleben fehlte dem Pan die Öffentlichkeit. Daß junge Leute auf eine so teure Sache fielen, deutete auf das beschränkte Feld, mit dem sie von vornherein rechneten. Man rechnete richtig, ein reines Kunstprogramm interessierte in Deutschland kaum tausend Leute. Man rechnete falsch, wenn man sich damit eine Befruchtung der Kunst versprach; es hieß nichts anderes als mit einem Registriermittel Produktion zu versuchen, wie wenn ein Städtegründer damit anfinge, Adreßbücher der zukünftigen Einwohner herauszugeben. Bei uns galt es nicht, zunächst entscheidende künstlerische Erscheinungen zu registrieren, sondern die Elemente, die zur Kunst werden können, Fakta, geeignet, den Gattungstrieb zu fördern, und der Kunst die starke Illusion, wenn nicht die Tatsache selbst einzuflößen, daß sie das Organ einer Gesellschaft, einer Klasse, vielleicht des Volkes zu werden vermochte. Solche Fakta lagen bei uns haufenweise auf der Straße. Die rapide Entwicklung des neuen Reiches trieb in dem Volksleben phantastische Blüten. Das Gemüt des Deutschen suchte sich in dem neuen Hause einzurichten und hatte zu entscheiden, was von früher her bleiben konnte und was abgeschnitten werden mußte. Diese Entscheidung war nicht durch den großen Apparat der Kunst zu geben, der immer erst in Bewegung tritt, wenn der gehäufte Stoff nach einem großen Zerreiber verlangt. Es bedurfte der Sammler. Sammler war zunächst jeder einzelne Bürger des neuen Reiches.

Wenn große Gemeinwesen entstehen, aus Interessen, die stark genug sind, zusammen zu halten, entsteht der erste Keim für die Kunst. Er wächst mit diesem Gemeinwesen, verdichtet sich wie Mörtel zwischen Steinen; nur hat dieser Mörtel gleichzeitig zersetzende wie erhaltende Eigenschaften, ist mehr kohärierend als adhärierend. Bei uns hatten mancherlei alte Steine zum Bau gedient, die noch die Spuren früheren Mörtels trugen. Das wuchs alles zusammen, weil es mußte, zu einer neuen Masse. Jeder einzelne bildete daran. Mancher wurde dabei gedrückt und schief, der andere zog sich in die Breite, der andere beulte sich nach oben. Jeder der Verwendung gemäß, die ihm im Gebäude zukam, bildete sich eine Meinung, für sich allein und für seine Umgebung, formte Ansichten, die nach außen wuchsen und Typen bildeten. Alles das geschah und geschieht durch eine Summe von Alltäglichkeiten, die zu Geschichten werden. Jedes größere Ereignis färbt mehr oder weniger stark auf das Vorhandene ab, formt es um, bevor es sich ihm zufügt. Die Organisation dieser Mörtelung — und Entmörtelung — des modernen Staates besorgt die Zeitung, die gesprochene und die gedruckte. In unseren Tagen bildet der Journalismus eine ästhetische Macht, als Sammler des Rohmaterials, dem die Kunst später ihre Bilder entnimmt, eine vorübergehende Macht, da sie nur so lange dauert, als das Material roh ist. Sie ist der erste Filter der Ereignisse. Die Zeit sorgt dafür, daß er nie leer steht.

Wir haben in Deutschland noch keine scharf umrissene Kunst, noch weniger eine Ästhetik. Wir haben Zwischengebiete. Der Journalismus hat alles aufgenommen, was sich früher in dem wohlgepflegten Briefwechsel, den Memoiren, der Gelegenheitsliteratur verbarg. Die Tagebücher, die der Denker mit abgeklärtem Ehrgeiz nur für sich oder die Welt nach seinem Tode schrieb, werden heute zu Zeitungsartikeln, weil die schnelllebige Welt niemandem mehr verbürgt, daß nach dem Ableben des Schreibers noch Zeit für ihn bleiben würde. Mancher kommt zur Literatur, der früher Leser geblieben wäre, mancher bleibt Literat, der es früher zum Dichter gebracht hätte.

Alle Länder haben Meister dieser Former von Rohmaterial. Ich nenne einen der unsrigen: Maximilian Harden. Die Arbeit, die Harden seit einem Dutzend Jahren in Deutschland leistet, ist wenigen Leuten ganz sympathisch. Niemand liebt es, die Welt durch ein Filter laufen zu sehen, man glaubt sich auch selbst so filtriermäßig geschätzt, und wenn gegen den Prozeß nichts zu machen ist, die Leute, die diese Arbeit besorgen, stehen im üblen Geruche. Man hat Harden vorgeworfen, sich keiner politischen noch künstlerischen Partei zuzuschwören und dabei sein Wesen verkannt. Er wäre schlechter Filter, wenn er anders wäre. Es gibt keinen unter seinen Freunden, der sich nicht mindestens einmal energisch über ihn geärgert hat, auch wenn er nicht die Ehrlichkeit der Gesinnung anzweifelte. Aber wenn sich das Gesicht des Geschlagenen oder Anteilnehmenden beim Lesen grimmig verzog, wenn man sich in diesem oder jenem Falle vergeblich fragte, warum gerade hier das Nein kam, wo eine wohlmotivierte Zustimmung dem Schreiber die seltenste Majorität gesichert hätte, einer freute sich. Keiner der Beteiligten, auch Harden nicht, er am wenigsten; ich habe mich oft gewundert, wie man einem klugen Menschen die strapaziöse Freude an der Verneinung als solcher zutrauen kann: solche Witze reichen nicht einen Jahrgang. Ein Unpersönlicher hatte das Vergnügen davon, der Zeitgeist, für uns hier ein der Plastik beflissener Zeitgeist, der Lieferant besagten Mörtels, der, in den Wolken verborgen, der Menschen Gesichter studiert, um sein Gebräu immer kräftiger zu machen.

Die Gründung der „Zukunft“ fällt zwischen die „Freie Bühne“ und den „Pan“. An beiden behielt oder hatte Harden keinen Anteil. Kein Künstler wäre im Pan darauf gekommen, diesem Politiker Einfluß auf die hehren Sphären der Musen zuzutrauen. Man hält die Musen immer gern für ältere Damen und vergißt, daß sie notgedrungen mit uns gehen müssen durch dick und dünn, auch wenn es ihnen gegeben ist, sich in einiger Entfernung von unserem Marsche zu halten.

Harden sammelt die Züge des neuen Geschlechtes; nicht als Amateur-Sammler wie der Künstler, er macht Politik damit; und nicht als reiner Politiker, er macht Kunst damit. Er ist auf seinem Zwischengebiet intensiver als die meisten Künstler seiner Generation auf höheren Gebieten. Seine Kunst zielt nur auf scharfe Beobachtung und die Wiedergabe des Gesehenen mit aller Schärfe, von allem entkleidet, was das Typische hindern könnte, und doch mit all der unerfindbaren Natürlichkeit wirklichen Geschehnisses ausgestattet. Der Unterschied zwischen Harden

und dem üblichen Journalisten ist der, daß man Hardens Helden nicht zu kennen braucht, noch nötig hat, für oder gegen sie Partei zu nehmen. Man kann seine Aufsätze zweimal lesen, als Politiker und als Künstler, und das zweite Mal hat man selbst dann Vorteil, wenn das erste Mal keinen Nutzen bringt. Daß Harden weder bei den Politikern, noch bei den Künstlern einen warmen Platz findet, macht seine persönliche Qual, aber seinen Wert für uns. Nur dadurch bleiben die Schläge, die er geben kann, scharf. Wir werden ihre Spuren wiederfinden.

Die grosse Kunst dagegen benahm sich in der neuen Generation zunächst so dilettantisch wie möglich. Sie suchte das neue Zeitmonstrum nach vorchristlichen Rezepten verdaulich zu machen. Der Symbolismus wuchs zu ungeheuerlichen Dimensionen, um die neuen Regungen in den alten Gefäßen zu bergen. Adam und Eva erschienen in immer groteskeren Formen, und die brünstige Schlange wurde zu einem vertrauten Haustier der Zunft. In der Literatur riß die geheiligte Sprache der Väter an allen Ecken. Man behalf sich mit gestammelten Dialogen, mit offenen Sätzen und Gedankenstrichen. Aber hier trieb der unwiderstehliche musikalische Genius die Deformationen schnell zu einer neuen Form zusammen. In der Kunst war die Begeisterung gefährlicher. Hier drohte sie kaum gewonnene Besitztümer in Frage zu stellen und die künstliche Entwicklung, die sich mühsam durch der Zeiten Ungemach erhalten hatte, zur Anarchie zu treiben.

Nicht Berlin, das Zentrum des neuen Reiches, wurde sofort für die Kunstbewegung bestimmend. Den Kampfplatz, den es der Literatur der Generation von 1890 darbot, konnte es der Kunst nicht geben, da es keine Kämpfer des gleichen Jahrgangs besaß. Nicht das politische und ökonomische Zentrum, sondern der Mittelpunkt der Kunst Deutschlands, die Stätte der relativ stärksten Kunstleistung des Landes, wurde natürlicherweise der Träger. Dieser unvermeidliche Dualismus, Berlin—München, hat der Bewegung charakteristische Züge gegeben. Die Verteilung der Anregung und der Folge auf zwei verschiedene Plätze, Hauptstädte der zwei größten Länder des neuen Reiches und Zentren von zwei sich möglichst entgegengesetzten Stämmen, ja Kulturen, mit ganz verschiedenen Anschauungen und Gewohnheiten, mit Bevölkerungen, die sich mindestens unfreundlich gegenüberstehen, scheint krasse Anomalie. Und doch ist sie wahrscheinlich ein großer Segen. Denn die Berliner Anregung war doch zu mächtig, als daß sie von den Münchenern einfach abgeschüttelt werden konnte, dafür deckte sie sich zu offenbar mit der großen Zeitströmung, die man, wenn nicht bei sich selbst, so wenigstens in allen anderen Ländern bemerkte. Dagegen hatte der Dualismus den unschätzbaren Vorteil, zu verhindern, daß der siegreiche Materialismus Berlins ganz unvermittelt in das Atelier des Künstlers drang. Die Muse hatte Zeit, sich zu wehren, um ein Mitnehmen künstlerischer Güter in das neue Heim zu versuchen. Und schließlich wuchs auch aus der persönlichen Gegnerschaft zwischen Süden und Norden eine kecke Blume hervor.

Zwar stellte München nichts weniger als moderne Elemente zur Verfügung. Sein Pleinairismus war vollkommen unbrauchbar. Er handelte von Sonnenflecken und versuchte vergeblich, die Natur so rein als möglich als Kunstmittel zu produ-

zieren, Physiologie ohne Bewußtsein. Da gab Lenbach immer noch mehr, soweit seine Vorbilder gaben. Unter den Nachfolgern konnte man von Habermann und ähnlichen Künstlern eine Teilnahme erwarten. Marées, der einzige, der entscheidend hätte helfen können, war im richtigen Momente, gerade als Stuck anfing, gestorben. Dagegen hatte München noch die Werkstatt, in der nach dem Krieg die merkwürdige Renaissance zusammengeflickt worden war. Lenbach und diese Renaissance, im Grunde ein und dieselbe Sache, wurden der Schoß des Neuen.

* * *

In München regte sich die neue Kunst ungefähr zur selben Zeit, als in Berlin die neue Literatur entstand, brauchte aber verständlicherweise ein paar Jahre mehr, um zu dem ersten Manifest zu gelangen, und verlieh dieser ersten Kundgebung, der Sezession, eine gemütlichere Energie, nicht so scharf wie der Protest der norddeutschen Dichter. Stuck gab den entscheidenden Ton der Eingeborenen. Es war Kunstgewerbe.

Stuck ist die größte Leistung Münchener Faschingsrenaissance. Er probierte ein bisher noch in keinem Lande versuchtes Verfahren. Überall waren die Künstler von der Staffelei zum Gewerbe gelangt, Stuck machte es umgekehrt. Auch er ist ein Müllerssohn wie Thoma, aber nahm die Sache humoristischer als sein älterer Landsmann. Thoma stellt das altdeutsche, gemütvolle, treuherzige Deutschtum dar, Stuck das neugriechische, leichtherzige Deutschtum. Der erste erhebt das Gemüt, der andere erheitert es usw. Das Heiterste an beiden scheint ihr Publikum. Der eine von ihnen hat sich in seiner Jugend als guter Humorist erwiesen und läßt der Vermutung Raum, daß er nicht verlernt hat, sich über sein Publikum köstlich zu amüsieren. Lustige Embleme waren seine Anfänge, krause Speisekartenornamentik. Er tat alles dazu, was sich zur feuchtfröhlichen Maskerade benützen ließ, moderne Farben und neue Sonnenflecke, Lucifer und die Sünde, die bekannte Schlange, und den Wächter des Paradieses mit dem züngelnden Schwert. Die Seejungfern, die vorher die Randleisten geschmückt hatten, schwollen zu Böcklinschen Leibern mit Münchener Gesichtern. Er machte Sphinxe aus Kellnerinnen und Kellnerinnen aus Sphinxen. Lenbach lehrte ihn die Porträtkunst, mit einem Blick des Dargestellten alles zu sagen, und Stuck übertrug die andere Seite des Meisters, das Verständnis für den Dekorationswert alter Kunst, auf die Plastik.

Merkwürdigerweise färbte diese Allotria so gut wie gar nicht auf die letzte Münchener Bewegung ab, der sie vorausging. Diese nahm Stuck ebenso ernst wie das Publikum. Ernst, fast düster begann das neue Kunstgewerbe. Die ersten Stücke waren Bilderrahmen, und der Symbolismus der Bilder zog mit in die Möbel. Die gewerblichen Formen waren alles andere, nur nicht englisch. Das englische Mobiliar wurde in Deutschland sofort von der Großindustrie aufgenommen und hatte schon in allen nur erdenklichen Provinzstädten schlechte Massenware geschaffen, als die Künstler anfingen, sich um das Gewerbe zu bekümmern. Ihnen war die eng-

lische Linie zu glatt. Sie hatte nichts, an das sich das Symbol festhaken konnte. Der materielle Zweck schien in der Jugend alle ideellen Deutungskräfte zu entfesseln. Man machte sozusagen rein menschliche Möbel. Nicht die abstrakte Ornamentik Brüssels konnte genügen. Der vielstimmige Appell an die Natur schien hier endlich Früchte zu tragen. Die Stuhlbeine erinnerten an wirkliche Gebeine und waren mit dem Sitz durch Gelenke verbunden. Auf verlangenden Sofas lauschten listige Kissen, drohende Lampen prangten an den Decken, majestätische Aschenbecher auf den Monumentaltischen.

Das Schöne an diesen häßlichen Dingen war das Naive, die Ehrlichkeit des Künstlers, seine Art irgendwie in das Material zu bringen, das er bearbeitete; die Arbeit selbst, die von ihm Anstrengungen verlangte; der Mut, der oft nicht lediglich von Leichtsinn herkam, die Folgen seiner Eigenart zu tragen. Und dann, die Formen waren plump, barbarisch, alles mögliche, aber Formen, oder vielmehr Versprechungen von Formen. Es waren die Unarten und Disproportionen junger Menschen, die ihre Glieder nicht unterbringen können, Begeisterte, die möglichst alles in einem Stuhl geben wollten, womöglich ein ganzes Palais; es war Überschuß, keine Armut. Noch heute lassen die Arbeiten der Münchener leicht erkennen, daß ihnen der Zweck des Gebrauchsdings nicht als höchstes Gesetz vor Augen steht. Aber kommt diese Erkenntnis nicht immer noch früh genug? Der Notbehelfcharakter der ganzen Kunst nötigt uns schließlich, auch diese Bewegung als ein Erkennungsmittel für das Vorhandensein von Kräften aufzufassen, von denen die Zukunft ein wenig Schönheit erwarten kann. Unsere Kunstkraft ist so geschwächt, daß jedes Anzeichen von Jugend uns Hoffnungen bringt, auch wenn wir uns inzwischen die Knochen daran stoßen. Man kann immer noch von unserer Zeit erwarten, daß sie vernünftige Tische und Stühle zu machen imstande sein wird. Im Notfall bezieht man sie aus Wien. Zu diesem Werk gehört keine Kunst, sondern ein wenig gesunder Menschenverstand und Geschmack. Die Wiener machen gegenwärtig das Normalmöbel. So ungefähr werden wohl in zehn Jahren alle Möbel überall sein, wenn sich die auf dieses Gebiet gerichtete Schöpfungslust beruhigt haben wird. Dann wird der Drang nach anderen Dingen umso lebendiger sein, und dann kommt es darauf an, welche Volksseele noch nicht ganz in das Sofa gerutscht ist. Die Widerspenstigen, die dem Zweck den größten Widerstand entgegensetzen, sind vielleicht nachher die Retter. Daß Frankreich sich so eigensinnig gegen seine Ingenieure sträubt, hat gute Gründe; es sind dieselben, die die Wiener zum entgegengesetzten Tempo anhalten. Hier ist das Neue wesentlich, dort verhältnismäßig unwichtig.

Zudem haben die Münchener eine Architektur älterer Zeitgenossen vor Augen, die nicht zur äußersten Beschränkung treibt; und sie wären nicht Kinder dieser behäbigen Stadt, wenn ihre Sache lediglich mit kalten Vernunftgründen rechnete. Für diesen Teil des Programms sorgt schon der Norden, die andere Zentrale. Wenn die Großindustrie einmal anfängt, sich energisch in die Bewegung zu mischen, wird der Zweck sehr bald den Leuten höllisch klar sein.

Der Maler Krüger organisierte in den „Vereinigten Werkstätten“ den besten Teil der Münchener Kräfte. Andere, ähnliche Gründungen an anderen Orten folgten. Seitdem haben uns die Riemerschmid, Pankok, B. Paul, Obrist, Endell und viele andere manche plastische Lösung interessanter Aufgaben der bürgerlichen Architektur gegeben[1].

* * *

Diese Bewegung absorbierte durchaus nicht alle Kräfte des jungen München. Ja, sie trat für das Publikum nur allmählich in den Ausstellungen hervor. Man sah zuerst darin eine Mode, einen Reflex der englischen und belgischen Dekoration, nicht die persönliche Kundgebung einer neuen Generation. Kaum vermochte die Internationale Ausstellung Dresdens, 1897, die mit der Zulassung des Kunsthandwerks im größeren Umfang begann, das norddeutsche Publikum von dem Dasein einer neuen Münchener Bewegung zu unterrichten. Aber schon vorher hatte die Jugend das richtige Mittel entdeckt, sich bemerkbar zu machen. 1895/96 erschienen in kurzer Reihenfolge in München zwei neue Zeitschriften „Die Jugend“ von Georg Hirth, der schon die Gründung der Sezession entscheidend gefördert hatte, und der „Simplizissimus“, im Verlage Langens, der in Paris gelernt hatte. Es waren Wochenschriften, nichts weniger als feudal, auf Massenvertrieb berechnet. Sie hatten kein Kunstprogramm wie der Pan, wünschten nicht zu belehren, noch abstrakte Ziele zu verteidigen. Sie griffen an. Wen, was, merkte man noch nicht deutlich in den ersten Heften des Simplizissimus. In dem Einleitungsgedicht war von Pickelhelmen, von Philistern und Tugendbolden die Rede. Schlittgen brachte den fatiguierten König im Landauer, wie er der um den Sozialistenredner gescharten Volksmenge freundlich abwinkt. Wedekind ließ die Fürstin Russalka ihre Bekehrung erzählen. Daneben schwärmte moderne Lyrik in Prosa und in Reimen. Als Freiheitsherold hatte man den Achtundvierziger Georg Herwegh ausgegraben. Die Absicht war deutlich, die Nuance verkehrt. „Die bitteren Narren sind die guten Narren,“ stand auf der ersten Seite, nicht in den ersten Bildern. Die Zeichner der „Fliegenden“ gaben sich hier freier, charakteristischer in ihrer Art, ohne die neue Art zu finden. Neu war die Mischung. Utrierte Münchener Komik wechselte mit französischen und skandinavischen Zeichnungen. Der Boulevard gab seinen Sanftesten her, Steinlen, der die Narrheit sentimental zu machen drohte. Die Gefahr war, daß man, statt bitter zu werden, ins Bittersüße geriet und die Popularität der „Jugend“ teilte. Ein Deutscher verhütete das Unglück und erfüllte das Programm mit unerwarteter Schärfe: Thomas Theodor Heine. Er gab dem Blatt die richtige Farbe, seinem ganzen Kreise den Mut, neue Wege zu suchen, und fand für sich selbst ein nicht gewöhnliches Mittel, zu ungewöhnlicher Künstlerschaft zu gelangen.

* * *

[1] Vergl. die 1897 gegründeten Zeitschriften „Dekorative Kunst“ (Verlagsanstalt Bruckmann), „Deutsche Kunst und Dekoration“ (A. Koch, Darmstadt) u. a.

Dieser in München lebende Leipziger gab die erste Frucht des Dualismus. Ein neudeutsches Gemüt, kühl bis ins Herz hinan, das sich dem Studium der Kulturreste des Südens und der schnell gewachsenen Stützen des neuen Regimes des Nordens mit gleicher Liebe ergab. Er war, so scheint es, für die Situation geboren. Auf einer Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1884 entdecken ein paar Stromer am kühlen Morgen einen Kollegen an dem Ast eines Baumes baumelnd. Das Femininum der beschaulichen Gruppe hat sich darüber vor Verwunderung auf die Erde gesetzt. „Ein Wiedersehen“ lautete die Legende. Heine war damals noch nicht siebzehn Jahre und studierte in Düsseldorf bei dem Historienmaler Jansen. Damals hieß es nach dem Gipsmodell zeichnen, bis man schwarz wurde. Herzensergüsse wie die Stromer waren die Erholung. Mit einem Hermeskopf schlug er sich ein halbes Jahr herum. Eines Tages bekam er die Sache satt, zerriß die Zeichnung und empfahl sich nach München. Hier stand damals auf der Akademie noch die Dunkelmalerei in Blüte. Als man Heine in das luftdicht verschlossene Atelier nötigen wollte, in das der eine bekannte Sonnenstrahl durch die wohl applizierte Spalte drang, fand er die Düsseldorfer immer noch besser, kehrte reumütig zurück und empfing aus der Hand des Professors die geflickte Hermeszeichnung mit dem freundlichen Ersuchen, sie fertig zu machen. Fast sechs Jahre mit Unterbrechungen blieb Heine in dieser Pflege, und die trockenen Rezepte haben ihm, so schlecht sie damals schmeckten, offenbar die gute Grundlage gegeben, die dem Zeichner nachher wohl zustatten kam.

Natürlich wollte er Maler werden. Bis zum Jahre Neunzig galt der einzige Künstlerberuf, den die Deutschen erfahrungsgemäß am schlechtesten beherrschen, als fast allein standesgemäß. Die Künstler wurden bei uns Maler wie bessere junge Leute Referendare. Heine konnte den Beruf handgreiflicher als die meisten seiner Kameraden rechtfertigen. Auf dem Boden des Ateliergebäudes in der Theresienstraße Münchens gibt es aus dem Jahre 1886 datierte Landschaften und Interieurs, die nicht schlechter sind, als viele Bilder der Neuen Pinakothek, flott gemalt, mit flotten Farben. Als er 1889 nach München kam, hatte man gerade den Pleinairismus entdeckt. Heine machte mit und wäre vermutlich sein Leben lang einer der vielen geblieben, wenn sein Vater nicht eines Tages den Wechsel gesperrt und damit den Jungen genötigt hätte, seine Laufbahn zu beschleunigen. Um Geld zu verdienen, gab er sich ans Illustrieren.

Schon in manchen Landschaften der ersten Münchener Zeit meldet sich der Komponist, der aus der Natur nicht nur Motive, sondern Beiträge für vorschwebende Bilder zu gewinnen sucht. Das hier abgebildete Gemälde „Vor Sonnenaufgang“ aus dem Jahre 1890, im selben Jahre im Münchener Kunstverein ausgestellt, zeigt bereits die typischen Mittel des Heine, den wir kennen. Es war Symbolismus; der Zusammenhang mit Hauptmanns Drama aus dem Vorjahre lag auf der Hand. Eine sich in die Höhe windende Straße mit Arbeitern, die zu der Fabrik im Hintergrunde wandern, daneben eine Talschlucht. Kalte Töne von Grün und Grau; ein verdächtig rötlicher Himmel. Dieser Himmel war Literatur, auch die Person vorne, wo sich der Weg spitzwinklig teilt, das verlockende Mädchen am Scheidewege,

nicht überzeugend. Aber diese oberflächlich dazu gemachten Dinge ließen sich ebenso leicht wieder wegnehmen. Der Kern des Bildes verriet den Anfang zu einer neuen Architektur, aus Linien und Farben, statt aus Gedanken.

Und darin näherte sich dieser gar nicht literarische Versuch in Wirklichkeit den Werken der nach neuen Glaubenssätzen ringenden Dichter des Nordens. Hier dachte ein intelligenter Anfänger an die „Herausschöpfung des Ganzen, Runden", von der Schlaf sprach, und er deutete bereits mit primitiven Mitteln die notwendige Fortsetzung an. Wenn in der Tat alle Einzelheiten nur dazu dienten, eine Einheit zu geben, eine Stimmung, einen Rhythmus, drang jede Überlegung dahin, das Rhythmusbildende sofort zu fassen und statt der natürlichen Punkte die natürlichen Linien zu suchen. Dies eine hatte der Hauptmannkreis außer acht gelassen: die Kraftersparnis des Kunstwerks, und darin kam er nie an Ibsen heran, auch wenn er dessen Schattenseiten vermied. Man zog in endlosen Dialogen das Spinnengewebe der Gestaltung auseinander, wo ein paar große Striche genügen mußten, um noch viel mehr zu sagen. Man operierte mit so vielen Handlungsträgern, von denen ein guter Teil in den Kulissen blieb, daß schließlich nur gute Ohren dem leisen Spiel zu folgen vermochten. Die Angst vor der Pose war verehrungswürdig, aber man zog vielleicht als Prüfstein mehr den eigenen Unglauben heran, die eigene Verzagtheit. Unter all den derben Dingen versteckte sich eine underbe Seele, gerade der Mangel an Frechheit, so sehr auch die Berliner Spießer über die Frechen schimpften.

Dieser Mangel hat Heine nie gedrückt. Das Bild mit dem Hauptmannschen Titel ist mit rührender Unverfrorenheit zusammengehauen. Aber schon dieses erste Zeugnis wirkt. Der Steindamm mit dem Winkel vorne und den beiden runden Kurven, die oben die Fabrik einfassen, ist gut erfunden, und man geht trotz der Unsicherheit der beiden Linien, die das Tal einfassen, auf die Absicht des Künstlers ein und freut sich dieser kühnen Baukunst. In einer späteren Zeichnung hat er dasselbe architektonische Motiv wieder aufgenommen. Hier teilt sich der Weg links nach der Fabrik, rechts nach dem Zuchthaus, und am Scheidewege spricht der Polizist mit dem Arbeiter[1]. In der Zwischenzeit hatte der Baumeister Zwecke gefunden.

Heines Malerqualitäten hätten nie genügt, aus ihm den großen Künstler zu machen. Die Rolle des Simplizissimuszeichners in der Malerei wird durch den Vergleich mit Hardens Stellung in der Literatur nicht vollkommen angedeutet, aber wenn man von den persönlichen Folgen absieht, die Heine, der Jüngere, schon heute aus seiner Simplizissimusarbeit abzuleiten versteht, wird der Vergleich ungefähr richtig. Es sind ähnliche Temperamente derselben Rasse. Heine ist zu seinem Vorteil lyrischer veranlagt, und seine Kunst erlaubt ihm einen reicheren Spott. Er steht der Sentimentalität noch ferner als Harden und kann sich daher ihrer Bilder mit größerer Natürlichkeit bedienen. Ohne die Jahrgänge der „Zukunft" und die damit zusammenhängende Entwicklung des deutschen Journalismus ist der Simpli-

[1] Simplizissimus, Jahrgang III (1898—99) Nr. 27, „Die Lösung der sozialen Frage": „Sie haben völlige Freiheit, mein Lieber, Sie können nach rechts oder links gehen, ganz wie Sie wollen."

zissimus kaum denkbar. Nicht nur brachte ihm Hardens Leserkreis das Publikum, auch die Künstler selbst lernten von dem Journalismus den Ton. Der Sinn der Legenden des Münchener Blattes steht in vielen Monologen Hardens, die ungemein gedrängte Satire, die mit den Schlagworten der Opfer malt wie mit Pinselstrichen, gelangte in den Zeichnern zu einer noch sehr viel mächtigeren Form, weil man hier ganz auf die Schlußfolgerung verzichtete, blitzschnelle Bilder gab, deren Andeutungen jeder verstand und noch sehr viel tiefer faßte, als wenn ihm Erläuterungen gegeben worden wären. Das Gesetz des Impressionismus wurde hier mit frischen Kräften benutzt.

Heine ist bis heute der feinste Satiriker der Münchener geblieben; ein Intellekt, dem die Zeichnung nicht immer genügt, um alles zu sagen. Manche Blätter wirken nicht vollkommen ohne die Zeile, die darunter steht, aber diese Legende ist dann stets ein Witz, der das Bild mit Lauge zu füllen scheint. Der Leser genießt es zweimal. Zum Tode Bismarcks zeichnete Heine einen eisernen Kanzler, der, von einem lichten Engel geleitet, in die himmlischen Sphären hinaufsteigt; in dem Gesicht spiegelt sich die Freude des „Wiedersehens mit dem hochseligen Herrn". Heine läßt den Engel sagen: „Das wird sich nicht gut machen lassen, Durchlaucht" etc.[1] Die ganze Szene verändert sich durch die Legende; der gemütvolle hellblaue Wolkenhimmel mit den lieblichen Blümchen in zartem Lila scheint die Farbe zu wechseln, und der Engel, der beinahe ein sinniger Burne-Jones sein konnte, wird zu einem schnippischen Backfisch, der mit der Rangliste Bescheid weiß. — Selbst in einem der besten Blätter der ersten Zeit, dem „Traum der Jungfrau", die im Grünen von einer Schweinefamilie entdeckt wird und im Gedanken an den Geliebten die schweinerne Zärtlichkeit erwidert, ein Lied ohne Worte von unerschöpflichem Reiz, wird die Wirkung noch durch die Legende erhöht[2]. Oder der „Besuch der Neuvermählten" im Radlerkostüm bei den ländlichen Großeltern des Mannes, wo Großmama, durch den Anblick der Cycleenkelin in Ohnmacht zu Boden gestreckt, von dem schluchzenden Ahnen mit der Gießkanne zum Leben zurückgeleitet wird. Hier legt Heine die Legende in einen Brief der jungen Cyclistin an ihre Freundin und zieht sozusagen zwei Wirkungen aus einem Effekt[3]. Noch glücklicher wächst die Legende aus dem Bild und das Bild aus der Legende bei dem verwandten Blatt, wo der Sohn, ein biederer Pastor, die Mutter beschwört, von dem gottlosen Rade zu lassen[4] usw.

Trotzdem sind die Bilder Heines ohne Unterschrift oder, wo die Unterschrift nichts dazutut, die reichsten. Er hat sich nie besser getroffen als in dem Zigeuneridyll „Ein Wiedersehen"[5]. Die fahrenden Leute haben den Puzzi einer Hundefreundin erwischt und sind gerade dabei, ihn nach allen Regeln der Kunst am

---

[1] Ebenda III Nr. 21: „Er befindet sich in der Abteilung für Große. Durchlaucht kommen in die Abteilung für Handlanger."

[2] Ebenda I. Jahrgang Nr. 11, noch aus dem Jahre 1895 datiert: „Ach, Oskar, nicht so stürmisch."

[3] Ebenda I Nr. 31: „. . . Bei meinem Anblick schlug Großmama ohnmächtig hin, — sie hatte noch nie ein modernes Weib gesehen."

[4] Bilder aus dem Familienleben Nr. 20 (Simpl. III Nr. 11): „O, Mutter, teure Mutter, glaubst du denn nicht mehr an Gott?"

[5] Simpl. I Nr. 34.

Spieß zu braten. Alle Lächeln der Vorfreude singen in den Augen der traulich Gelagerten. Die Primadonna hält ekstatisch die Gabel in die Höhe, die Kleine daneben, ein Embryo von zehn Jahren, betrachtet beschaulich, und der wohlgescheitelte Kerl, der den Spieß dreht, kann sich, betäubt von Puzzis Bratenduft, nicht halten, den Finger an die Zunge zu legen. Oben, wo der gelbe Wagen der Bande wartet, erscheint Puzzis entsetzte Besitzerin. Die drei Halluzinierten sehen sie nicht, keine Macht der Welt würde ihre Blicke von dem lieblichen Feuer abwenden. Nur die Megäre mit dem Kind an der Brust dreht sich nach ihr um. So blickt eine Löwin, der man ihr Junges rauben will. Mit stiller Blasiertheit sieht der abseits auf dem Bauch liegende jugendliche Lump zwischen den Figuren hindurch ins Leere und qualmt seine Pfeife. Ihn kümmert die Dame wenig mehr als der Braten, und er wird so liegen bleiben, auch wenn sich der Rest der Szene gewaltig ändern sollte. — Die Szene baut sich fabelhaft auf. Die Entscheidung steckt in der Diagonale durch das Bild von der roten Gabeljungfer bis zur Puzzibesitzerin, rechtwinklich zu ihr das bratende Hündchen, haarscharf an der rechten Stelle; parallel zu ihr der qualmende Jüngling mit dem resignierten Gaulskopf dahinter, und oben die grade Straße mit der breiten gelben Fläche. Dazu sind die Physiognomien mit einem unglaublichen Instinkt für diese Art Dramatik verteilt und beleben die Szene mit allen nur erdenklichen Nüancen. Die entsetzte Dame schaut nicht nur auf ihren Puzzi, sondern in eine ganze Welt, von deren Dasein sie nie träumte, und wir sehen noch mehr als sie, da wir auch sie miterblicken. — Auch das andere Hundedrama des ersten Jahrgangs, die „Lebensmüden" in vier Akten, bedurfte keiner Worte [1]. Heine malt menschliche Spezialitäten besser mit seinen Kötern, als andere mit Menschen. Umgekehrt, wo er sich seines Nächsten in natura bedient, betrachtet er ihn gern als Köter. Nie sind seine schärfsten Anspielungen, selbst da, wo er seine Opfer recht ähnlich trifft, persönlich. Die Absicht der Queen, die, mit allen Kleidern beladen, dem Michel am Hemd zupft, damit er ihr auch noch das letzte lasse, ist nicht zu verkennen [2]. Aber durch das Schamige, das sich in dem verlegenen Lächeln des gutmütigen Partners malt, bekommt die Szene eine zweite Bedeutung, die die Anspielung auf die Politik in die Ferne rückt, um sie desto pikanter zu machen. Nie nimmt Heine Partei. Es ist immer noch ein Drittes da, das mitspielt. Sein Milieu ist nie Kulisse, sondern Faktor. Er stilisiert seine Leute, nicht nur um ihre Eigentümlichkeiten zu vergrößern, sondern um einen Abstand zu schaffen, in dem sie stärker wirken. Wenn er sie nicht in Hunde verwandelt, steckt er sie in die liebe Biedermeierzeit und gibt ihnen damit gleichzeitig das Gewand, das ihrer Sentimentalität so wohl steht und das, besser als Worte vermögen, den Kontrast zwischen diesen Menschen und ihren Gedanken oder zwischen dem Geist und der mo-

---

[1] Nr. 15. Eine Matrone erweist im Kreise ihrer zahlreichen, tiefgedrückten Vierfüßler einem dahingeschiedenen Mops die letzte Ehre. Übermannt von Schmerz, kettet sie sich mit sämtlichen Getreuen zusammen und wirft sich ins Wasser. Die Hunde ziehen sie wieder heraus und alles schleicht begossen nach Hause. Im selben Jahrgang auch das famose Hundebild „Wunder der Dressur" (Orden oder Maulkorb) Nr. 25.

[2] III Nr. 32. Deutsch-englische Verträge: „Komm, Michel, gib mir dein Hemd auch noch, ich möchte dich gern mal ganz nackt sehen."

ralischen Vermummung des Spießers symbolisiert. Aus diesem seiner Zwecke wohl bewußten Mittel — sei es nur der Notwendigkeit, die Anspielung zu maskieren — entwickelt Heine seine Ornamentik und nähert sich dabei dem Wesen Beardsleys. Von einer Beeinflussung kann nicht die Rede sein, denn als Heine 1890 sein Bild „Vor Sonnenaufgang" malte, war Beardsley erst achtzehn Jahre und noch unentdeckt. Der Morte Darthur erschien 1893 und 1894, die Notiz Pennells mit den Abbildungen im ersten Heft des Studio kam im April 1893 heraus. Heines erster Bücherschmuck, der Umschlag für Stephan Georges „Blätter für die Kunst", fällt in das Jahr 1893, die Deckelzeichnung für die „Demi-Vierges" entstand Ende 1894. Erst später hat der Engländer auf den Deutschen gewirkt.

Beardsley und Heine sind verwandte Naturen mit großen Differenzen. Die Ähnlichkeit springt hervor, wenn man Heine mit den anderen Künstlern seines Kreises vergleicht; sie wird geringer, wenn man Beardsley und Heine eng nebeneinander legt. Auf den ersten Augenblick besticht der Engländer. Das gar nicht Journalistische seiner Kunst scheint ihm zum Vorteil zu geraten. Er hatte keine Aktualitäten zu verarbeiten, war reiner Artist, der immer nur an sich dachte und sein Leben damit ausfüllte, seinen Esprit zu vervollkommnen. Seine französische Ader geht Heine vollkommen ab. Beardsley wollte seine Bühne bis aufs kleinste vollenden und dann abtreten, der gehorsame Hoflieferant der köstlichen Gestalten seiner Phantasie, und das Parfüm, das er zurückließ, gehörte mit zu der Einrichtung. Die Legende war das Schoßhündchen auf dem Spitzenkleid, ganz intime Atmosphäre. Was er für Zeitungen gemacht hat, ist nicht der Mühe wert. Nur in dem feingezirkelten Rahmen literarischer und amateurhafter Interessen konnte seine Interieurkunst gelingen, Wirkungen, an die der Deutsche nicht denken durfte, wenn er überhaupt wirken wollte. Heines Zeichnungen für das Zehnpfennig-Blatt sind zum sozialpolitischen Massenmittel geworden. Seine Satire ist grob im Vergleich zu dem Esprit des Engländers, dessen Pose immer bedeutender ist, als die Legende, der überhaupt keine Legende kennt, wenn nicht etwa den wohlgeformten Reim eines alten Franzosen. Dieser schuf für das Publikum Oskar Wildes, der andere für den oppositionellen Bourgeois, der den Simplizissimus erst kaufte, als er auf den Staatsbahnhöfen nicht mehr zu haben war. Auch Beardsley hatte Witz und er war vielleicht noch grausamer, als der des Deutschen. Heine ist Optimist des Instinktes wie Harden, wie Nietzsche, mit pessimistischen Formeln. Beardsleys Witz richtete sich immer gegen sich selbst, war die Blume eines phantastischen Pessimismus, der immer engere Kreise um sich zog. Der Freund der Lysistrata spann sich mit sybaritischem Behagen in seine Melancholie und machte sie fast heiter. Er brauchte das Dekor, um schön zu sterben. In dem Kreise stiller Betrachtung gibt man gern dem Stilleren den Vorzug. Beardsleys Leiden, sein früher Tod hat die Welt für ewig verpflichtet. Aber wenn er der Freundschaft und dem Amateur zu früh starb, er ließ nichts unvollendet, was er vollbringen konnte.

Von Heine ist noch alles zu erwarten. Oft meint man, er spiele mit seinen Schätzen, zur Übung, anderes, weit Größeres planend. Ein gröberer Ge-

selle als der stille Knabe, der in San Remo verschied, aber trotz allem Reiz des anderen, größer, weil stärker und besser für das Leben gewappnet, gesünder. Das einzige, was Beardsley genoß, war seine eigene Schönheit. Er liebte die lange schmale Hand, die seine Zeichnungen machte und bewunderte sie. Heines Intellekt kennt diese Freuden nicht. Die Kunst ist ihm nur Mittel. Man erstaunt zuweilen über das primitive Detail, er macht sich selbst über seine Stricheleien lustig. Das Einzelne ist ihm wenig, er nimmt die Anregung, wo er sie findet, ob es die Barockmöbel, Bauernschilder oder Burne-Jonessche Engel oder Zeichnungen Jossots sind[1]; es werden nie Stilleben daraus. Der Intellekt nimmt sie, wandelt sie, schafft damit eine große neue Tatsache zum Hohne Gottes und aller Welt. Solche Dinge streben gewaltig über den Rahmen des Witzblattes hinaus. Nicht weil sie eine starke konventionelle Formel verhüllen. Man kann von ihnen nicht sagen, was von den Karikaturen Daumiers gilt. Es steckt keine, gar keine klassische Kultur dahinter; auch nichts von der griechischen Vasenlinie Beardsleys, nichts Grandioses und nichts Elegantes. Es ist etwas Ärmeres und Neueres, etwas von heute oder morgen, zusammengeflickt, unrein im Detail, aber ungeheuerlich echt: das Selbstbewußtsein eines self made man, dem man alles mögliche nachsagen kann, nur nicht Unsachlichkeit. Darin liegt der stärkste Unterschied mit Beardsley: Heine ist nichts weniger als Buchkünstler. In seinen Zeichnungen für den „Pan", die „Insel" usw., steckt mancher Reiz, ja, die feinsten Dinge, die in Deutschland für das Buch gemacht wurden, stammen von ihm; aber im Vergleich zu dem übrigen Werk Heines sind sie nichts als die Randleiste einer Kunst, die auf größere Wirkungen zielt und sich ein Gebiet erobert, das dem gebrechlichen Beardsley immer verschlossen blieb: die große Fläche.

Die Gemälde Heines in den Sezessionsausstellungen der letzten Jahre haben das deutsche Publikum nur mäßig interessiert. Der Komiker hat es immer schwer, in ernsten Rollen aufzutreten, und wenn in Deutschland einer ein Bild malt, muß es tief ins Gemüt gehen. Heine versuchte hier im großen dieselbe Narrheit, denselben Ernst seiner Simplizissimuszeichnungen. Natürlich vermied er die scharfe Disharmonie, die in dem kleinen Format zum Kunstmittel werden kann und zu der ihn im Gemälde keine Aktualität verlockte. Aber er konnte unmöglich einen neuen Menschen aus sich machen, lediglich weil er statt des Papiers eine Leinwand vor sich hatte, und selbst die beschränkte Dosis gewürzter Galle, die seiner stillsten Lyrik beigemischt zu sein pflegt, scheint den Wirkungen, die man im allgemeinen von der Wanddekoration erwartet, wenig zuträglich. Ohne uns in die einladende Betrachtung über die Grenzen des Ironischen als Kunstmittel einzulassen, läßt sich annehmen, daß eine Darstellung, die nichts als die Gemütsart ihres Autors meldet, als gar zu persönliche Episode die Ruhe der kunstliebenden Seele stört und genau wie jede andere Sentimentalität ein Gefühl des Peinlichen

---

[1] Simpl. VI. Nr. 44 „Das starke Geschlecht". Auch in dem prachtvollen Blatt desselben Jahrgangs Nr. 39 „Zur Kohlennot", die Hölle mit den Teufeln, die die frierenden Bettelkinder geleiten, mag eine Erinnerung an Jossot mitgewirkt haben. Hier wie überall bleiben solche Anregungen in den Kulissen und berühren nicht Heines Originalität, die gerade in diesem Blatt einen Gipfel erreicht.

entstehen läst, das dem Genuß widerstrebt. Fragt sich hier wie überall nur: was gibt der Maler sonst noch, wie ist es gemacht? Und da findet man, daß die eine Sentimentalität, die aufs Ernste zielt, mit anderem Maß gemessen wird, als die andere, die man der Komik verdächtigt. Segantini kann schon recht sentimental sein, man geht mit, und Thoma verzeiht der Deutsche alles, nur weil er gemütlich ist. Dieser Ernst, der in nichts an die Farben und Linien des Werkes gebunden ist, geht aus dem Bilde hervor, wie der lose Eindruck aus einer Physiognomie auf der Platte des Photographen, weil unsere Erfahrung das Gesicht so und nicht anders klassifiziert, während vielleicht morgen eine andere Erfahrung, die mit anderen Klassen arbeitet, denselben Ernst höchst lächerlich findet. Wo in der Heineschen Kunst die Schranke liegt, ist eine Frage der Zeitnerven, die jeder Beschauer mit den eigenen Nerven zu verwechseln pflegt. Auf mich wirkt das Heterogene Thomascher oder Böcklinscher Bilder sehr viel störender als die Ironie gewisser Heines; das eine ist um so fataler, als es nicht den Absichten der Autoren entspringt, während Heines Ironie zu deutlich auftritt, um mich zu beunruhigen. Heine appelliert an eine harmlosere Kunstbetrachtung, als die der Gemütsmenschen, ja sein Lächeln zieht eine säuberliche Scheide zwischen seiner Kunst und der Gemütsmenschenästhetik. Indem er diese abstößt, kann er der Form um so freier folgen. Andere Völker sind nicht so empfindlich, die Alten waren es noch weniger. Daß uns bei Heine eine Linie komisch erscheint, die uns bei Toorop in tiefe Mystik versenkt, ist vielleicht nicht die Schuld oder das Verdienst der Künstler. Vielleicht werden beide ein zukünftiges Geschlecht erheitern, ohne komisch oder mystisch zu wirken, und dann dürfte man von Heine sagen, daß er der glücklichere war. Vermag aber die Kunst uns zu erheitern, so erfüllt sie sicher keinen geringen Teil ihrer himmlischen Bestimmung.

Vergessen wir bis dahin nicht, daß mit dem sauren Lächeln, das Heine unserer Erhebung zumutet, ein Tribut gezahlt wird. Wie sollte heute ein ernsthafter Künstler gleichweit von Böcklin und von Pickelhaubenromantik zur Monumentalkunst gelangen! Die Generation der Marées ist vorüber. Es geht keiner mehr nach Rom, um sich für die Begeisterung der Nachfolger zu Tode zu quälen. Das neue Geschlecht ist praktischer. Es schafft sich ein Mittel, die Mitwelt aus dem Schlafe des Ungerechten wachzukitzeln. Heine macht so lange Satiren, als er es nötig hat und als seine Mitmenschen der Feder unter der Nase bedürfen, um nicht wieder einzuschlafen, und er selbst hat von der Vorbereitung so viel Vorteile, daß er die Aussicht, bis auf weiteres noch der großen Aufträge, die den Monumentalkünstler fördern könnten, beraubt zu bleiben, mit Fassung tragen kann. Das Bild, das hier wiedergegeben wurde, eins von vielen und nicht das beste, zeigt, was der Maler Heine dem Illustrator verdankt. Es beweist auch, daß die Zeit der Vorbereitung noch nicht abgeschlossen ist. Noch hat Heine nicht alles, was in dem Zeichner steckt, in seinen Gemälden gelöst. Der Anschluß an eine Konvenienz kommt noch zu früh; es geht zu viel von der Natur dabei verloren. Oder diese Konvenienz ist nicht stark genug, um alle Anlagen des Künstlers herauszuholen. Künstler wie Heine, die nur dem Intellekt folgen,

werden immer mit der Gefahr zu kämpfen haben, sich da, wo der Intellekt kein konkretes Ziel vor sich sieht, in Tüfteleien zu verschwenden. Hier rächt sich das Glück. Der Spott über die deutsche Tradition verhindert Heine noch mehr als einen anderen an der unentbehrlichen Anknüpfung an heimatliche Vorgänger. Das Spiel mit architektonischen Motiven genügt nicht zur großen Baukunst, und die Gefahr ist groß, das Ornament zum Träger der Handlung zu machen. Aber mag man theoretisch Heine voraussagen, daß sein Experiment mit der Monumentalkunst nicht gelingen kann, daß man da anfangen muß, wo Marées stand; der Blick auf diese junge Münchener Bewegung, die schon soviel unerwartete Dinge fertig gebracht hat, nötigt vorsichtige Leute zu der Klugheit, abzuwarten. Die Zeit wird uns dank Heines zweiter Muse nicht lang werden.

* * *

Die anderen Künstler des Simplizissimus, die in diese Betrachtung gehören, haben vor Heine, der ihnen an Reichtum überlegen ist, einen Vorzug: sie stehen der Natur näher. Für sie war das Papier des Simplizissimus ein Ersatz der Leinwand, und es gestattete ihnen die Übung der Hand, die mit dem Pinsel nicht so schnell fertig geworden wäre. Der äußerliche Zweck der Karikatur hat mit ihrer Persönlichkeit unendlich weniger zu tun, als bei Heine, den nicht umsonst das Auge des Gesetzes mit besonderer Aufmerksamkeit bewacht. Sie sind harmloser als Satiriker, nicht so geistvoll, aber es gibt stärkere Temperamente unter ihnen, oder sie lassen ihr Temperament freier gewähren.

Rudolf Wilke und Bruno Paul sind vor allen Dingen Maler, bevor sie eine Satire machen, auch bevor sie zeichnen. Sie haben eine einzige Form, während Heine täglich neue hervorbringt, aber diese Form gehört ganz eng zu ihnen, ist wie ihre Handschrift. Sie bildet sich aus dem natürlichen Bedürfnis, mit dem primitiven Material das Charakteristische so stark wie möglich zu geben. Ihr Experimentieren beschränkt sich daher auf ein viel enger umzirkeltes Feld und ist rationeller. Von einer Beeinflussung durch Heine ist keine Rede. Was sie gemeinsam haben, ist lediglich die Zusammenarbeit an dem revolutionären Blatt; was sie dem Bourgeois entgegensetzen, hält sich frei von aller politischen Aktualität. Es ist nichts anderes, als was vor ihnen Liebermann zeigte und was vor Liebermann in Frankreich geprägt wurde: eine natürliche, auf größte Einfachheit und Ehrlichkeit zielende Kunst. Es gibt sehr wenig hochkotierte Gemälde in Deutschland, die sich neben diesen Blättern halten; gerade die als baumstark gerühmten Meister am wenigsten. Und diese Zeichner haben den unendlichen Vorzug, ruhig bei der Arbeit und von dem Schicksal verschont zu bleiben, als Jünger der Kunst zu Kunstheroen verklärt zu werden, wie man das heute mit Slevogt versucht und vorher mit anderen zum größten Schaden aller Beteiligten gemacht hat. Das Zehn Pfennig-Blatt dämpft ihre Aspirationen. Sie entgehen dem Goldrahmen und dem Professortitel und haben die Möglichkeit, alles mitzunehmen, was ihnen frommt, bevor die Kritik jede ihrer Handlungen als bedeutungsvolle Geste ver-

folgt. Anderseits erwächst dem Historiker die Pflicht, die Torheit zu widerlegen, dass diese Leute nicht mit zum Konzert gehören, weil sie auf dem Papiere bleiben. Das war zuzeiten Daumiers Mode. Heute, wo viele Maler Bilder machen, denen man ansieht, daß sie in Holzmosaik oder anderem Material nicht schlechter zur Geltung kämen, liegt kein Grund vor, diese Künstler bescheideneren Gewerbes nicht zu würdigen, die ihr Papier sehr viel besser verstehen, als Slevogt und andere ihre Leinwandflächen. Denn hier ist mit flauen Flausen, dem oberflächlichen Nachdichten großer Vorbilder, nichts zu machen. Die Welt, in der sie kommandieren, ist zu klein, als daß man nicht sofort jeden Schlupfwinkel des Unzulänglichen entdeckte. Im Simplizissimus, wo das Gute wie überall mit weniger Gutem und Banalem gemischt ist, treten die Qualitäten beim ersten Blick hervor, weil alle Möglichkeiten der Bevorzugung des einzelnen durch äußere Umstände, wie sie die Ausstellung bringt, wegfallen, und der Vergleich auf jeder Seite der Zeitung den Könner von dem Komiker scheidet. Unarten finden sich natürlich auch in den besten Blättern. Nirgends ist die Gefahr des Manierismus größer, als hier, wo die Eile der Redaktion den Künstler verleitet, sich mit einmal erprobten Details auch dieses Mal zu begnügen, und die Notwendigkeit, dem Publikum den Typus vorzuführen, zu Gemeinplätzen treibt. Umso achtungswerter erscheint das schlechterdings massenhaft Gelungene der Wilke, Paul, Steigerwaldt, Gulbransson, das anständige Mittelmaß der Thöny, Münzer u. a.

Paris und Japan haben hier natürlich mitgeholfen. Lautrec, Forain und Vallotton gaben manche Anregung; aber auch nicht mehr. Was an Slevogt so fatal wirkt, ist das ungeheuerlich Äußerliche seines Schmisses, ob er sich an Trübner hält, oder an Manet oder gar Delacroix. Je größer die Vorbilder, desto unzureichender das Resultat, aus dem sehr einfachen Grunde, weil er nicht den Gedankengang, die tiefe Organisation dieser Leute verfolgt — nichts Besseres wäre als Vorbild zu denken — sondern ein Schnipsel von ihnen nimmt, das ihm als „Technik" erscheint. Er kommt mir vor wie wenn Dehmel „Wrlt" dichtet, nur bringt er keine Dehmelschen Verse vorher oder hinterher. Die Schätzung Slevogts und ähnlicher Erscheinungen bedeutet den Sieg der Erkenntnis, daß die Kunst eine Belebung des Stoffes bewirkt, wenn sie überhaupt wirkt, also den Sieg Courbets über Böcklin. Nur müßte der Sieg nicht lediglich symbolische, sondern praktische Folgen haben, um zu nützen. Diesen Nutzen scheinen mir die Simplizissimusleute besser zu erweisen. Sie haben den Zweck der Vereinfachungen der Franzosen erkannt, die Steigerung des Ausdrucks, und sind auf der Fortsetzung dieses Weges zu Resultaten gekommen, die sie nicht ihren Vorbildern, sondern der Übung der eigenen Hand verdanken. Nur mit dieser Beherrschung einer mit größter Sparsamkeit ausgebildeten Form erreichen sie die phänomenale Wirkung der Natur und gelangen zu einer rein bildmäßigen Schönheit, die über die Karikatur triumphiert. Mag das Einzelne noch so fratzenhaft sein, die Verwendung im Ganzen formt es um. Wie van Gogh mit seinen Mangeurs-de-pommes-de-terre eine gewaltige Schönheit ans Licht brachte, so kann es den Münchenern mit ihren bayrischen Bauern und Bäuerinnen gelingen. Der große Holländer kommt mir

nicht umsonst hier in die Erinnerung, und daß die Münchener an ihn denken lassen, ist kein schlechtes Zeichen für sie. Denn dieses van Goghsche haben sie aus sich selbst heraus geschaffen. Es gilt daher und natürlicherweise nicht wörtlich. Immerhin gibt es eine Menge Zeichnungen Bruno Pauls, die den Vergleich geradezu herausfordern. Die am Schluß dieses Kapitels abgebildete Zeichnung stammt aus dem zweiten Jahrgang des Simplizissimus (1897), also aus einer Zeit, wo van Gogh in Deutschland vollkommen unbekannt war. Paul kennt ihn nicht, sonst würde er gewisse überflüssige Dinge vermeiden und andere Bereicherungsmittel, die van Gogh besitzt, hinzuziehen. Er hat nicht den strahlenden Reichtum des Holländers, aber wer könnte sich überhaupt van Gogh auf dem Papier, ohne den Prunk seiner Farben denken, ohne das mit dem Pinsel geschmiedete Juwelenwerk seiner Flächen. Zieht man das ab, so erscheint ein ähnlicher Kern, ein ähnlicher Trieb der Gestaltung und ein ähnliches Bewußtsein von neuen künstlerischen Wirkungen, das die Rücksicht auf ein Massenpublikum kaum verschleiert. Bei den tanzenden Bauern des Hintergrundes der Paulschen Zeichnung wird man an gewisse Formen Gauguins erinnert, und auch diesen hat Paul nie vor Augen bekommen.

Das Verlockende an Bruno Paul und Wilke sind ihre malerischen Qualitäten. Sie sind ebenso sehr Maler und Koloristen als Zeichner. Auch hierfür hat ihnen der Zwang der Technik, sich auf das Notwendigste zu beschränken, genützt. Was sie mit drei oder vier Farben und geschickter Ausnützung des Überdrucks, mit Punktierungen, Quadrierungen und dergleichen an Reichtum in ihre Blätter bringen, setzt in Erstaunen. Wilke ist der distinguiertere der beiden, der Whistler dieser kleinen, lauten Welt. Während Paul mehr die starke Fläche sucht, die er mit frischen Tönen cloisonniert, strebt Wilke nach diskreteren Reizen. Seine Zeichnung wirkt mit ganz dünnen Strichen zuweilen noch stärker als Paul, oder er unterdrückt den Strich ganz und modelliert nur mit Abstufungen von weiß bis schwarz durch alle Töne des Grau. Solche Dinge sind von blendend malerischem Reiz und, ohne eine Spur von Farbe, farbiger als stark kolorierte Blätter.

Naturgemäß steht die zeichnerische Aufgabe des Kreises im Vordergrund. Wenn sie nicht die nächstliegende Aufgabe der Karikaturisten allein entscheidet; für die Ökonomik, der Kunst im weiteren Sinne ist sie der wichtigere Faktor. Ihre Physiologie wird zum Teil durch die Elemente bestimmt, mit denen die Künstler als Anregern zu tun haben. Die Ausbildung einer eigenen, der Gruppe gemeinsamen Form erreichte man durch die Gestaltung der merkwürdigen Typen, die das deutsche Städtebild schmücken. Nichts natürlicher, als daß diese Eigentümlichkeiten, die jedem Fremden in Deutschland als Spezialitäten erscheinen, den Künstlern der neuen Generation wertvoll wurden. Der Leutnant und der Korpsstudent z. B. sind vielleicht die letzten rein vegetativen Geschöpfe der Stadt, die wir vor allen anderen voraus haben; wenigstens sind die Gestalten, die uns unsere Nachbarländer etwa entgegenhalten können, ihrer Art nach seltener und nicht so rein gezüchtet. Die Großstadt als solche tötet die Kunst, weil sie alle Formen unterdrückt, die Menschen der Großstadt werden neutrale Wesen wie unsere großen, gut eingerichteten Bazare und Bahnhöfe; sie strecken der Kunst keine Gesten entgegen.

Die Geste hat der Mensch, der nicht lesen und schreiben kann, der Bauer, der mit den Fingern rechnet und das Gesicht als Sprache benutzt. Die Generation von 1830 ging in den Wald, van Gogh aufs Land, Gauguin nach Tahiti. Unsere Deutschen finden das Exotische auf der Straße, und das Material ist besser vorbereitet, als das der Wilden und Bauern, weil in jenen letzten uniformierten Zeitfiguren das Klassenbewußtsein sich zu typischen Gesten stilisiert hat. Wilke und Paul scheinen die Feinde des Leutnants und des Korpsstudenten; in Wirklichkeit lieben sie sie, wie van Gogh seine Kartoffelfresser und Gauguin seine Wilden. Die Liebe treibt sie vielleicht nicht gerade, Heiligenbilder daraus zu machen, wie die Genossen in Pouldu, aber im letzten Ende ist, was sie zu gewinnen trachten, genau dasselbe: das Monumentale.

Nur Heine faßt seine Leute von Herzen und von Intellekt. Dem verdanken wir manchen erquickenden Einblick in das „Familienleben", den Besitz eines der größten Satirikers aller Zeiten. So berechtigt die Würdigung dieser besten Eigenschaft Heines erscheint, so wenig darf uns die relativ geringere Perspektive seiner Kunst in dem hier gesuchten Sinne entgehen, trotzdem gerade er von der Staffelei zur Zeichnung kam und immer wieder zur Malerei zurückgeht. Er entzieht seine Bilder durchaus nicht etwa der Ausgestaltung ins Monumentale; — gerade in seinen „Bildern aus dem Familienleben" finden sich viele nutzbare Motive. Nur überwiegt immer der Psycholog; die Systematik seiner Linien ergibt selten so breite und starke Formen, wie seiner Kameraden Liebe zur Natur.

Wie weit diese selbst zu Gemälden gelangen, steht dahin, und ist nicht entscheidend. Sind sie es nicht, so werden es andere sein, die aus diesen Vorarbeiten endgültige Werke schaffen; seien es Bilder oder Dekorationen. Die Beteiligung einzelner Künstler des Kreises, zumal Bruno Pauls, an der gewerblichen Bewegung, sorgt schon in der Gegenwart für mancherlei wertvolle Vermittlung.

* * *

Der engere Kreis Heines vor der Gründung des Simplizissimus, dem mit dem zweifelhaften Kunstbetrieb der Sezession nicht gedient war und der sich übrigens auch äußerlich von der Sezession trennte, bestand aus Corinth, Schlittgen, Eckmann, Strathmann und Behrens; ein Älterer ging mit ihnen: Trübner. Slevogt schloß sich ihnen an. Dieser Kreis trug die Bewegung nach Norddeutschland. Es ist nicht bedeutungslos, daß die meisten Künstler, die das wankende Prestige Münchens wieder auf kurze Zeit herstellten, Norddeutsche sind. Sie entfernten sich von der Heimat, um zu lernen, und kamen zurück, als sie sich reif genug fühlten, ihre Aufgabe zu vollbringen. Sie mußten zurück, weil für diese Aufgabe der Münchener Boden zu knapp war. Daß der Simplizissimus hier gegründet wurde, spricht nicht dagegen. Diese rein norddeutsche Leistung ist nur als eine Zeitung über und für Norddeutsche denkbar. Strathmann mag nur das Festkleben an dem sumpfigen Boden an einer Schöpfung hindern, auf die sein großes Talent

schon in den ersten Anfängen der Bewegung gespannt machte. Er hätte, wenn er seinen Freunden Eckmann und Behrens gefolgt wäre, vermutlich längst würdige Aufgaben gefunden, die einem Melchior Lechter zufielen. Eckmann wurde im Norden der erste Jünger der vielgenannten angewandten Kunst, von der man immer mehr die Anwendung, als die Kunst sah. Modifikationskunst wäre der richtigere Name; eine leichte, von unseren Enkeln vermutlich viel zu leicht befundene Sache, und doch nicht ohne große Wohltat für den Augenblick, weil sie eine Raison hatte. Sie war arm, aber hatte wenigstens den Vorteil, den reellen Wert der überschwänglich unklaren Farbenkunst der neunziger Jahre auf nüchternem Wege herauszulösen. Die Deutschen liebten Böcklin so, daß sie in seinem Blau ein Symbol sahen. Man sprach von Farbenidealismus und ähnlichem Unsinn und vergaß, daß Farbe an sich ein Anstreichermaterial und das Blau Böcklins beim Farbenhändler noch blauer zu haben ist. Eckmanns Tapeten zogen die Aufmerksamkeit des Publikums auf Kontrastwirkungen und den Wert der Töne, auch wenn sie nicht immer Muster der Vornehmheit waren. Der Modifikationsfaktor, mit dem Eckmann und seine schnell gewonnenen Anhänger arbeiteten, war Japan.

Japan hat bei uns wahre Verheerungen angerichtet. Eine Kunst, die nur von einem Hauch lebt und nur als äußerstes Ende einer ununterbrochenen Entwicklung das Phänomen gelernt hatte, ohne Beine zu wandeln, Zwischenaktkunst sublimster aber, mit ihren Vorgängern und den großen europäischen Epochen verglichen, unzulänglicher, weil allzu brauchbarer Art, konnte allenfalls einer selbst vollendeten Kunst wie der französischen abgeben. Sie wurde bei uns der Leitstern in einem Moment, wo wir anfingen, gehen zu lernen. Der Erfolg war eine Vergrößerung der Unordnung. Die Zeiten Makarts kamen wieder. Man bedeckte mit Linien, was die Makartschule mit Farben bedeckt hatte, und ließ das Darunterliegende unberührt. Diese ganz oberflächliche Ornamentik erreichte in keinem Lande eine so ungeheuerliche Verbreitung, als bei uns, den tiefen Denkern. Der Einfluß der Belgier löste den Japanismus ab, ohne im mindesten etwas an dem Übel zu ändern. Es war Epigonentum schlimmster Art, den Fabrikanten günstig, die in die Lage kamen, mittels Austauschs der Ornamente alle Nüancen der Modernen mitzumachen.

Glücklicherweise begannen sich die Architekten zu regen. Die offiziellen Prachtbauten aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre vermochten der bürgerlichen Baukunst nichts zu geben, auch wenn man Wallots Anregungen dankbar anerkennt. Intimer erfaßte die Architektur der Nutzbauten die Möglichkeit einer deutschen Großstadt. Das Hauptgebäude der Gewerbeausstellung von Bruno Schmitz, das Wertheimhaus Messels, Möhrings Arbeiten an der Hochbahn usw. waren symptomatische Äußerungen des eigenen Charakters Berlins, soweit er nicht künstlich gemacht wird, sondern natürlich wächst. — Es wird sehr wenig getan, dieses Wachstum zu fördern. Wäre Berlin wirklich so arm, wie es dem Fremden, der von Paris oder London oder Wien kommt, erscheint, so könnte man es wahrscheinlich glücklicher preisen. Das reine Berlin, die Stadt der Bankdirektoren und Ingenieure, wäre vielleicht nicht übel. Einer von den Bankdirektoren hat vor ein paar

Jahren beschrieben, wie er sich die Sache denkt, und der Erfolg des Buches bewies, daß er mit seiner Anschauung nicht allein stand [1]. Das Fatale Berlins ist die Mischung von Kreuzritter und Bankdirektor. Die Kreuzritter, die hier nicht lediglich ihre Bestimmung erfüllen, der Dichtung zu dienen und die Bilderwelt der erwachenden Kunst mit grotesken Linien zu füllen, sondern ihr rostiges Eisen in das blanke Räderwerk der Stadt legen; die Bankdirektoren, die ihre Art nicht immer mit so menschenfreundlicher Gelassenheit durchsetzen, wie Herr Walther Rathenau. Das Oppositionswesen, wie es Berlin zeigt und zeigen muß, ist nur als Impuls vorteilhaft, sonst könnte man auf das Paradox kommen, daß der deutsche Kaiser mehr als alle seine Vorgänger für die Kunst tat, weil er ihr so scharf opponierte, daß sich die schärfsten politischen Gegner im Reichstage bei dieser Frage die Hand reichten. Aber wenn solche Impulse nie zur ruhigen Auslösung gelangen, kommt schließlich nichts anderes dabei heraus, als ein Krakehlen auf beiden Seiten, eine Politik der Worte und Empfindungen, hinter der das Objekt des Streits in den Schatten sinkt. Man bringt in Deutschland immer nur Symptome hervor, eine Kreuzritterburg neben einem modernen Hause, und gewöhnlich entsprechen zwei oder drei Symptome des Mittelalters einem der Neuzeit. Damit kann man Häuser, aber keine Straßen, keine Städte bauen und noch weniger den organischen Sinn der Gesittung, Kultur. Um so wertvoller sind in solchen Zeiten die einzelnen, die auf Einheit dringen, die ihre Kraft nicht lediglich dazu brauchen, sich selbst so angrifflich wie möglich zu bekunden, sondern nach Ruhe verlangen.

Zu diesen wenigen gehört der als letzter nach Norddeutschland zurückgekehrte Künstler des Münchener Kreises: Peter Behrens. Er scheint mir vorbildlich für die Entwicklung der letzten Jahre, weniger als Schöpfer weit sichtbarer Werke; dafür hat ihm bis heute die Gelegenheit gefehlt; wohl aber als ein starker Agitator für nicht revolutionäre Kunst. Er begann in München mit großlinigen Bildern, die mit großem Ernst den Ausdruck einer feierlichen Würde versuchten, ohne sich in Gemeinplätze zu verlieren. Das Format dieser Gemälde und Holzschnitte überschätzte zuweilen die Form, die Sorgfalt des Arbeiters war größer, als die Hingebung des Künstlers. Den Ersatz gab, daß man ein ruhiges Temperament dahinter spürte, einen größeren Posten von Gewissenhaftigkeit und Überlegung, als der Durchschnitt der Bewegung sonst aufwies. Behrens beteiligte sich an dem Darmstädter Experiment und schnitt dort glücklicher ab, als alle Kameraden, weil er nicht nur ein angenehmes Haus hinstellte, sondern etwas von dem Sinn eines angenehmen Hausbesitzers zu verdichten wußte. Man empfand in den Dingen nicht den exzentrischen Künstler, sondern einen konzentrierten Menschen. Selbst aus der sehr undankbaren Aufgabe der Turiner Ausstellung, wo ihm die viel zu kleine deutsche Eingangshalle mit dem Brunnen zufiel, machte er einen würdigen Raum, dessen Ernst sehr vorteilhaft von den vielen verwegenen Streichen dieser Ausstellung abstach. Er lernte an den Wienern das Vernünftige ihrer Systematik, einfache Dinge einfach zu behandeln, aber behielt sein norddeutsches Wesen für

[1] Impressionen von Walther Rathenau, S. Hirzel, Leipzig.

sich, den Instinkt, daß es noch andere Dinge gibt, wert des Schweißes der Edlen, als Tische und Stühle.

Generationen laufen heute schnell. Die braven Naturalisten brauchten ihr Leben, um mit all ihrer Kunst zuguterletzt dahin zu kommen, sich anständige Möbel zu machen. Die Gefahr ist, daß sie sich am Ziel dieser Entwicklung im Besitz einer Kultur glauben. Nichts Trügerischeres als diese billige Selbstzufriedenheit. Unser jüngstes Geschlecht braucht weder den Umweg noch die vielen Worte. Ich sah noch nie eine behaglichere Wohnung, als die Heymelsche in München, die Schröder mit Hilfe Dülfers und Vogelers und vor allen Dingen mit Geschmack gemacht hat. Man braucht vielleicht nur ein Dichter zu sein, um diese Kunst zu verstehen, und vielleicht ist auch das nicht mal nötig. Vielleicht hat sogar der Bankdirektor, von dem ich oben sprach, sich selbst seine Wohnung gerichtet.

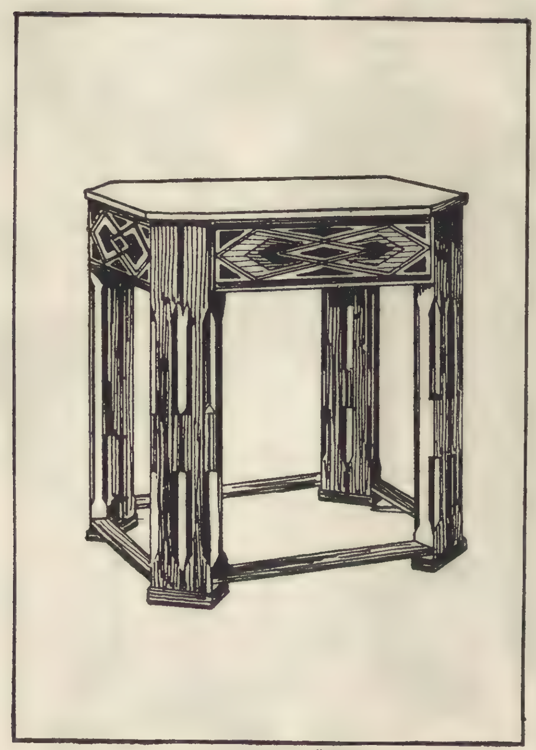
So schließt der wundervolle Satz des jungen Goethe, dessen Anfang ich als Motto für dieses Kapitel nahm: „Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr; denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph."

Auch in dem heute gern gebrauchten Sinne ist es nicht wahrer. Denn die vielgelobte Aufrichtigkeit unserer neuen Möbel bringt uns nicht die große Gewissenstat zur Anschauung, die man mit Stil bezeichnet. Sie sagt so wenig von dem Kunstwert wie das Lob der Ehrlichkeit vom Werte des Menschen, und es sind immer arme Leute, die sich darauf berufen.

Wichtigere Dinge tragen unsere Epoche. Sie sind heute jedem so geläufig, daß er sie kaum noch als Stil erkennt. Zweierlei werden unsere Enkel von unserer Zeit sagen: Daß sie eine stolze Kunst hatte, die über ihr blieb, ein Gewissen von dem sie nichts wußte. Und daß sie eine Industrie bekam, ein neues, grandioses Existenzmittel, dessen sie sich nicht zu freuen getraute. Die Vermittlung zwischen beiden fällt unseren Enkeln zu. Was wir damit versuchen, droht allzuleicht dem einen oder anderen Teile zu schaden.



BRUNO PAUL, ZEICHNUNG AUS DEM SIMPLIZISSIMUS



P. BEHRENS, MÖBEL

DEUTSCHE ÄSTHETIK VON GOETHE ZU NIETZSCHE

GOETHE UND DIDEROT

Multo tamen pauciores oratores
quam poetae boni inveniuntur.
Cicero.

Zwei Menschen bestimmen die deutsche Ästhetik unserer Zeit: Goethe und Nietzsche. Der eine macht sie, der andere zerstört sie. Goethe wurde seinen Nachfolgern zu leicht oder zu schwer. Man fürchtete sich wohl im Grunde vor seinem „Begriff von Solidität", und unterschätzte die weitreichende Harmonie, für die man keine Organe hatte. Man sah in seinen Neigungen nur die glatte Freude an der Ruhe, nicht den Goethe, der im Straßburger Münster war, und was er dort von dem Rauhen in der Kunst sagte, oft, oft wiederholte, nur mit ein wenig anderen Worten. Bei allem Respekt vor dem Dichter trat der große Weise zurück, den seine Kunst nicht abhielt, jeden Augenblick zu schlichten Dingen herabzusteigen, alles, was sich ihm bot, mit derselben Liebe zu durchdringen wie seine Verse, und der ebenso bewußt als Denker war, wie unbewußt als Träumer, wo es seine Lyrik galt. Man fand diesen Dualismus, der für Goethe alles war, und für uns, die wir an Goethe nicht nur genießen, sondern lernen wollen, alles bedeutet, zu behaglich für ein Gottgenie. Die Romantik sah das Genie nackt in den Wolken, Goethe liebte gut sitzende Hausröcke. Und er liebte die Welt, das Jammertal der Späteren. War es nur der Zwiegesang in Venedig, der ihn zu Tränen rührte, oder löste ihm nicht dies nächtliche Fragen- und Antwortenspiel der Sänger ein Symbol? War er nicht selbst der Sänger, der seine Kunst baute, um der Menschheit näher zu kommen, glücklich, wenn er eine Antwort erhielt?

Goethe war zu klug zum Optimisten, zu stark, um Pessimist zu werden. Er kannte seine Leute. Die Erfahrung mit den Propyläen, dem großartigen Zeugnis seiner Hoffnungen für die anderen, war belehrend genug. Man zürnt ihm noch heute, daß er das Relative seiner Hoffnung auf eine künstlerische Tradition Deutschlands nicht verschwieg und die Mittel zum Ziel nicht unterschätzte[1]. Für die wenigen aber, denen diese Hoffnung nicht durch die Kunst eines Böcklin oder

[1] So zuletzt Vollbehr in „Das Verlangen nach einer deutschen Kunst" (Eugen Diederichs, Leipzig 1901), S. 96 ff.

Thoma erfüllt scheint, sind Goethes Worte salomonische Weisheit. Für sie ist seine Sehnsucht nach einem Lessing ins Ungeheure gesteigert. Was sind Lessings, was sind Goethes Irrtümer gegen den Wust von Unordnung, in dem wir treiben! Goethes Irrtum stak nur im Exempel, und er konnte nicht anders exemplifizieren, dafür lebte er in seiner Zeit. Es ist ein Kinderspiel, seine Argumente durch unsere reicheren Erfahrungen zu ersetzen, und zwar ohne die Prinzipienfrage zu berühren, lediglich durch logische Ergänzung der Goetheschen Anschauung. Hätte er, als er den Aufsatz über Laokoon schrieb, die Elgin Marbles gekannt, so wäre sein Urteil wohl anders ausgefallen. Er urteilte darüber genau so, wie heute der ästhetisch gereifteste Mensch tun würde, dem die Parthenos und was damit zusammenhängt, fehlten, wenn man sich das vorstellen kann. Er hätte vor Phidias das, was ihm die Belvederegruppe eingab, in noch viel reicherem Maße empfunden, und wäre natürlich um ebensoviel reicher geworden. Als er viele Jahre später die Abgüsse kennen lernte, versäumte er nicht, jedem Künstler die Reise nach London zu empfehlen, die dem Greis zu beschwerlich geworden war, aber mußte sich mit der Begeisterung des Liebhabers begnügen. Die Zeit war vorbei, da er dem Laokoon die reproduktive Entdeckerarbeit und den entscheidenden Anteil an dem Bau seiner Ästhetik hatte zuteil werden lassen. — Diese gipfelt in dem schönen Satz der Propyläen: „Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt.“ Wie mutig klingt das heute, wie frevelhaft undeutsch, und wie demütigend ist der Gedanke, daß wir dieses vor hundert Jahren geschriebenen Wortes zur Rechtfertigung bedürfen, daß wir immer nur zurückgegangen sind in der Irrtümer Dunkelheit, daß nichts vollendet wurde, was Goethes Weisheit zurückließ. Er baute an dieser Klärung der Sinne sein ganzes Leben. Was man ihm verdacht hat, war, daß er Ort und Zeit und die Möglichkeiten des Baues mit großer Vorsicht erwog. Man hat daraus seine Grenzen abgeleitet. Diese sind in Goethes Beurteilung der Schriften Diderots fast mathematisch gezeichnet. Diderots Versuch über die Malerei war die Äußerung eines Zeitgenossen der Greuze, Chardin und Falconet, eines sehr feinen Geistes, der nicht entfernt die Goetheschen Aufgaben vor sich sah, sondern zu Franzosen sprach, zu Künstlern, deren Ahnen bereits die Lehre, die Goethe aussprach, empfangen hatten, und deren Zeitgenossen in Gefahr kamen, vor lauter Reinheit der Sinne zu Phrasenmachern zu werden. Diderots Ästhetik ist ein versteckter Teil der Encyclopédie, das Werk eines Revolutionärs, der von seinem Volke groß genug dachte, um ihm die Kraft einer Umwälzung zuzumuten, und der bereits mit dem Instinktmäßigen rechnete, das die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts groß machen sollte. Darum stritt er gegen die Manier und für die Natur. Er sagt einmal in seinem Kampfartikel über den Manierismus in der Zeichnung[1], daß dieser das in den Künsten sei, was

[1] De la manière dans les arts du dessin (Diderot, oeuvres choisies, Firmin Didot 1886 II, S. 189). Daß ihm die Natur nicht als solche galt, erhellt aus seinem ungerechten Urteil über Rubens in diesem Aufsatz, den er als abschreckendes Beispiel der „nationalen Manier“ hinstellt. Man ahnt deutlich die instinktive Liebe zur Antike in dem Vorwurf. Für Vlämische Motive, meint er, sei die Rubenssche Art vielleicht weniger verwerflich, möglicherweise passe diese weichliche Darstellung eines Silens, einer Bacchantin und anderer „Êtres crapuleux“ sogar ganz gut für ein Bacchanal.

die Verderbtheit der Sitten bei einem Volke darstelle. Deshalb stritt er für die Natur. Er sprach, dem Sinne nach, wie heute Rodin. Was er darunter verstand und was Goethe meinte, war zweierlei. Nur für Goethe „konfundierte" Diderot Natur und Kunst, nicht für seine Leser, die vor so elementaren Fährnissen längst gefeit waren. Nur dem zweckbewußten Deutschen war er der wunderliche Mann, der seine großen Geisteskräfte brauchte, um durcheinander zu werfen, anstatt zurecht zu stellen. „Sind denn die Menschen," fragt Goethe, „die sich ohne Grundsätze in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran?"

Diderot aber meint: „Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen, und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Kniee, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen." Darüber ärgert sich Goethe, und Diderots glänzender Vergleich der krummen mit der zerbrochenen Nase dünkt ihm gar lächerlich, weil er mit Unrecht vermutet, sein Vorgänger wolle gegen das Gesetzmäßige verstoßen. Tatsächlich aber sagt Diderot ausdrücklich, daß die krumme Nase deshalb nicht abstoße, weil sie mit dem Gesicht zusammenhänge; man werde „auf diesen Übelstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten und erträglich machen", während eine verdrehte Nase an einem sonst normalen Gesicht natürlich übel aussähe. Das heißt also nichts weniger als ein Verbrechen gegen die Symmetrie, wie Goethe meint, sondern gerade eine reichere Gesetzmäßigkeit. Diderot war jenseits des Berges, den Goethe erklomm. Hätte dieser bei seiner Besprechung das erwähnte Kapitel über den Manierismus mit in die Betrachtung gezogen, so wäre ihm kein Zweifel über den Enzyklopädisten geblieben. Er rang nach Geschmack, Diderot dagegen fühlte den Geschmack wie die Schneide eines Rasiermessers unter sich, auf dem sich, wie er sagte, nicht gut laufen ließ. Die Franzosen hatten immer alles zu tun, um den Geschwindschritt zur Verfeinerung und zum Verfall aufzuhalten. In den Enzyklopädisten steckt nicht nur schon der Geist Zolas, sondern Gauguins. Diderot ist sich ganz bewußt, seine Natur zu übertreiben. Große Völker können gar nicht nackt genug sein, weil sie schließlich ein so gewaltiges Spiel ihrer Mittel erringen, daß der Hauch des Lebens verschwindet. Wer würde vollkommenen Ringern Draperien umhängen! Durch diese Naturreife bei aller Kultur war Diderot sowohl Winckelmann wie Goethe überlegen. Nicht als Persönlichkeit, nicht als Künstler, sondern als Angehöriger seiner Rasse, als der Mensch, der in seinem wundervollen Aufsatz über die Plastik sich erlauben konnte, über die Amateure der Antike zu lächeln und sich selbst zur Antike zu fühlen, und der in demselben „Salon" von 1765, wo er vom Kostüm spricht, das leicht mißzuverstehende Wort sagen durfte: L'habit de la nature c'est la peau; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût[1].

[1] Diderot, Oeuvres Choisies (Firmin Didot, Paris, 1886), II, S. 180 ff.

Davon ahnte Goethe nichts. Wo er sich mit Eckermann über Diderot unterhält[1], spricht er von der Metamorphose einer hundertjährigen Literatur, und zeigt Voltaire als die Sonne der Diderot, d'Alembert, Beaumarchais u. s. w. Aber das sagt nichts von der Ästhetik der großen Zeit. Was den Ästhetiker Diderot trieb, hatte er nicht von Voltaire, sondern es war ihm mit diesem gemeinsam. Auflösen! auflösen! geht's durch den ganzen Essai über die Malerei. Nicht in die Form, sondern aus der Form heraus! Die angenommenen Proportionen haben einen relativen Wert, keinen absoluten. Und Goethe darauf: „Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen sie doch etwas Nötigendes, etwas Gesetzliches haben." Goethe denkt dabei immer mit wahrer Angst an die Jugend und spricht das auch aus; wenn man die jungen Leute gewähren lasse, komme nichts dabei heraus. Diderot denkt an das Alter: wenn wir nicht wieder jünger werden, sterben wir an der Akademie. Zu viel wissen wir, zu viel nach innen haben wir gesehen, Neues von außen soll zu uns kommen, nicht Neues, aber neu sehen! Und mit bewunderungswerter Logik schließt er: „Weil ich denn doch einmal nur das Äußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Äußere nur recht gut sehen, und erließe mir eine gefährliche Kenntnis (Anatomie), die ich vergessen soll." Es ist, als sähe er Delacroix und Manet, die neue Kunst seiner Rasse, eine herrliche Jugend, die weit, weit über die Greuze und Vernet hinausging. Zumal in dem Kapitel über die Farbe wird das Zukunftsbild plastisch. Alle Ideen, die uns heute beschäftigen, die Theorie der Neoimpressionisten nicht ausgeschlossen, werden angedeutet und schon mit den Argumenten erwogen, die wir heute für und gegen sie vorbringen[2].

---

[1] Eckermann, Gespräche (1837), II, S. 324, nach der Stelle, wo er über Couriers Übersetzung Daphnis und Chloe spricht und meint, wie schön sich das alte Französisch für den Gegenstand eigne. In der Literatur hat Goethe sicher den Zusammenhang der Franzosen mit der Antike geahnt. Wo sie das erste Mal von Daphnis und Chloe sprechen, nennt Goethe „das landschaftliche Lokal ganz im Poussinschen Stil" (305).

[2] Man könnte folgenden Abschnitt, zumal seine Irrtümer, für heute geschrieben halten:

Diderot sagt: „„Aber ich fürchte, daß kleinmütige Maler davon (von dem Regenbogen) ausgegangen sind, um auf eine armselige Weise die Grenzen der Kunst zu verengen und sich eine leichte und beschränkte Manier zu bereiten, das, was wir so unter uns ein Protokoll nennen.""

Darauf Goethe: „Diderot rügt hier eine kleine Manier, in welche verschiedene Maler verfallen sein mögen, welche sich an die beschränkte Lehre des Physikers zu nahe anschlossen. Sie stellten, so scheint es, auf ihrer Palette die Farben in der Ordnung, wie sie an Regenbogen vorkommen, und es entstand daraus eine unleugbare harmonische Folge; sie nannten es ein Protokoll, weil hier nun gleichsam alles verzeichnet war, was geschehen konnte und sollte. Allein da sie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatischen Gespenstes (!) kannten, so wagten sie es nicht, bei der Arbeit diese Reihe zu zerstören, oder sie dergestalt zu behandeln, daß man jenen Elementarbegriff dabei verloren hätte, sondern man konnte das Protokoll durchs ganze Bild wiederfinden; die Farbe blieb wie auf dem Gemälde, wie auf der Palette nur Stoff, Materie, Element, und ward nicht durch eine wahre genialische Behandlung in ein harmonisches Ganze organisch verwebt. Diderot greift diese Künstler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine solchen Gemälde gesehen, aber ich glaube mir nach Diderots Worten wohl vorzustellen, was er meint."

„„Fürwahr, es gibt solche Protokollisten in der Malerei, solche untertänige Diener des Regenbogens, daß man beständig erraten kann, was sie machen werden. Wenn ein Gegenstand diese oder jene Farben hat, so kann man gewiß sein, diese oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Ist nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, so weiß man alles übrige. Ihr ganzes Leben lang tun sie nichts weiter, als diese Ecke zu versetzen; es ist ein beweglicher Punkt, der auf einer Fläche herumspaziert, der sich aufhält und bleibt, wo es ihm beliebt, der aber immer dasselbe Gefolge hat. Er gleicht einem großen Herrn, der mit seinem Hof immer in einerlei Kleidern erschiene.""

Goethe läßt das dritte Kapitel des Essais „Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair obscur" (in den „Oeuvres complètes de Diderot", Garnier, Paris 1876, Band X, S. 474), das auch in der Ausgabe von 1797 enthalten war, unberücksichtigt. Gerade hier wäre die Diskussion zur Entscheidung gekommen, bei Diderots genialer Unterscheidung zwischen Rafaels Kunststück und einer Kunst, die nach der Beherrschung der Atmosphäre verlangt, wo Diderot unge-

Diderot setzt das Gesetz von den primatischen Farben wie etwas Selbstverständliches voraus: „Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist.“ Goethe hält das für zu eng. Der Regenbogen gilt ihm nur als eine Erscheinung der Harmonie unter vielen. Recht fatal ist ihm, daß sich Diderot hier wieder mal mit der Natur hilft, und auf „eine Frau, die ein wenig eitel ist, oder ein Sträußermädchen“ hinweist, die das Wesen der Harmonie besser als alle Maler verstünden. Und Goethe entsetzt sich geradezu, als Diderot das Bild des rechten Malers, in Wirklichkeit des zukünftigen Impressionisten, entwirft, der von seinem Bilde Abstand nimmt, um es zu fassen, mit dem Chaos in der Palette.

Was konnte Goethe von alledem ahnen. Kunst durch bloßes Anschauen der Natur! Sophistische Tücke scheint ihm das Spiel. „Im allgemeinen genommen,“ sei daran keine wahre Silbe. Das ist es ja, daß im allgemeinen genommen keine ästhetische Regel gilt. Die für Weimar war im allgemeinen ein Unsinn für Paris, die von Paris ein Unsinn für Weimar. Zwei Heroen des Geistes sprachen von zwei verschiedenen Bergspitzen, durch mehr als eine Generation getrennt, miteinander, und ihre Worte waren so natürlich und verständlich, so stark, daß der eine wähnte, neben dem anderen zu stehen. Goethe vergaß das Tal zwischen den Bergen. Das größte Genie seiner Zeit übersah in ehrwürdiger Pflichttreue, das Genie mit in die Betrachtung zu ziehen. Der Nerv aller Kunst war ihm unheimlich, beinahe störend, als Wohltat so selten, daß man nicht damit rechnen konnte. Diderot rechnete damit, wie mit einer natürlichen Sache; er fühlte sich vom Genie wie von einer unentbehrlichen Atmosphäre umgeben. Er sprach zu Genies, Goethe sprach zu Kindern. Man glaubt zuweilen die Reden zu hören, die Reynolds den Schülern der Akademie hielt, um ihnen immer wieder zu sagen, daß sie recht viel lernen müßten. „Wenn ich,“ meinte dieser, „um verstanden zu werden, die Kunst scheinbar dadurch erniedrige, daß ich sie von ihrem geträumten Wolkensitze herabführe, so geschieht es nur, um ihr hier auf Erden eine festere Wohnung zuzuweisen[1].“ Goethe war klüger als der erste Präsident der Royal Academy, klüger und systematischer, er sah seine Beispiele künstlerischer an als der Künstler, der nie seine „rauhe“ Zeit gehabt hatte und immer darunter litt, Franz Hals tief unter van Dyck zu erblicken. Aber auch Reynolds wirkte wie Goethe durch die redliche Erkenntnis des Notwendigen, die nimbuslose Darstellung des Ungenialen, er ging so weit, zu behaupten, daß man sogar das Genie lernen könne, und fürchtete sich nicht, Bacon zurechtzuweisen, der sich über die Proportionslehre Dürers lustig gemacht hatte. Goethe wirkt

---

fähr alles andeutet, was sich über Turner und Monet sagen läßt, und die Willkür, die Goethe fürchtete, außer Frage stellt. Hier war Goethe, der zur selben Zeit über die „Vorteile schrieb, die ein junger Mann haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe“ (Nachgelassene Werke 1832, IV, S. 260), bestimmt anderer Ansicht. Und was hätte er erst zu dem folgenden Abschnitt gesagt (in der Ausgabe von 1797 unterdrückt; in den Oeuvres compl. X, S. 480), wo Diderot von den „Möglichkeiten“ in der Malerei spricht, und sogar kaum mit Rembrandts Naturwahrheit zufrieden ist. Wieder ist hier Diderots Urteil über Rembrandt, trotzdem es uns heute sicher nicht mehr genügt, Goethe entschieden überlegen. Von dem „Denker“ Rembrandt ist in dem kleinen Goetheschen Aufsatz nur in der Überschrift die Rede, am wenigsten von dem Denker, dessen Gedanken sich immer nur auf das Licht richteten, während Diderot über das Clair obscur wie ein Maler schreibt, der Rembrandt bereits hinter sich hat.

[1] Aus der VII. Rede. Ich zitiere nach der Übersetzung von E. Leisching (Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste, Leipzig, 1893, Pfeffer).

wie ein Zeitgenosse Reynolds; beide stehen Diderot ähnlich gegenüber. Alle drei, der Franzose, der Engländer, der Deutsche sprachen, wie es nottat.

Die Kinder bei uns nahmen Goethes Sprache übel. Die Jugend ist gegen vorsichtige Einschätzung ihres Genies so empfindlich, wie junge Mädchen gegen die Behandlung als Backfische. Sie zürnte ihm, daß er in den Propyläen recht viele nüchterne Dinge für notwendig hielt, bevor es dem Deutschen gelingen könnte, zu einer brauchbaren Kunst zu gelangen, und daß er ihm selbst im Besitz dieser Dinge nur bedingungsweise zutraute, „von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen, und wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten“. Wohl schmeckt diese Klausel bitter neben den Worten, mit denen Diderot den Seinen Mut zusprach, aber daß uns Goethe trotzdem noch zu hoch anschlug und sein Rezept immer noch zu milde stellte, dürfte die Zeit gelehrt haben. Es ist würdiger und rationeller, uns dieser Einsicht zu erschließen, der wir nicht entgehen, als an unserem größten Manne zu rühren, für den die wahre Liberalität, wie er zu sagen pflegte, in Anerkennung bestand.

* * *

Goethe hatte sein Weimar, eine kleine Welt, an der er wie der Bildhauer an seinem Tonmodell, die Wirkung auf das Größere ablas. Es war das winzige Nest, von dem der Adler zum Höhenflug aufsteigt, genügend die Illusion einer Gemeinschaft zu erhalten, zu klein, zu bescheiden, zu liebenswürdig, um den Adler in den Käfig zu sperren. Die Generation, die, als Goethe starb, jung war, kämpfte um die größere Heimat und wurde dabei betrogen. Sie empfing ihr Los als ein persönliches Schicksal, das sich verbessern ließ, nicht als bleibenden Zustand. Heine floh nach Paris, aber behielt die Leute, für die er schrieb, auch wenn er nicht mit ihnen lebte. Der Generation, die damals geboren wurde, gehören Feuerbach und Marées an. Sie waren in der Literatur etwa von Hebbel vorausgesagt. Es sind die Isolierten, die in Würde leiden und vergehen. Der notgedrungene Verzicht auf jede Beziehung mit der Heimat treibt sie ihre Aufgabe nur noch höher zu fassen, jeder Stoß der Mitwelt vermehrt ihre Leistungsfähigkeit. Sie leben nur für die Leistung, ihr Vaterland ist ihre Kunst. — Fast hundert Jahre nach Goethes Geburt bringt die Welt das genaue Gegenbild des Weisen von Weimar hervor, einen Menschen, der aus allem, was die Welt seit Goethe verlor, eine neue Illusion, eine Kunst zu bilden sucht; die Illusion des Bettlers, eine Bettlerkunst. Die Zeitgenossen lassen es sich nicht verdrießen, daraus eine neue Ästhetik zu gewinnen, eine Bettlerästhetik.

Die Zentrifugalentwicklung hat den Künstler schließlich in die Peripherie des größten Kreises getrieben, wo er sich überhaupt nicht mehr zur Welt gehörend fühlt, weder zur Welt als Heimat, noch zur Kunst als Heimat. Er sucht im Chaos ein neues Zentrum zu bilden, monogamisch, das große Ich, groß, weil es sich mit nichts vergleicht. Die Pfeiler sind geborsten. Ein Stückchen Materie fliegt in der Luft, vom Rauch des Trümmersturzes getrieben, und glaubt zu fliegen.

Die liebe Menschheit sieht verwundert zu und stellt freundliche und feindliche Betrachtungen über die Zickzacklaufbahn des Fluges an, bis das winzige Stückchen Materie in den Lüften verdunstet. Dann errichtet sie ihm ein Denkmal.

In Goethes Liebe zu dem Genie mischte sich die Furcht, sogar vor dem eigenen. Er rechnete mit dem Dämon, wie Delacroix, machte sich stark und widerstandskräftig, um alles davon zu haben, nichts dabei zu opfern, war der große Ökonom, der, wenn die Flut ins Land dringt, ihr mit hundert Kanälen begegnet, daß sie nur ihre Labung gibt und das Land befruchtet, nicht einreißt. Nie saß ein größerer Weiser auf dem Thron der Menschheit. Er vollbrachte das Ungeheuerliche, das Genie eines Goethes zu bändigen, daß es sich wie ein gehorsames Tier zu seinen Füßen streckte. Wie zwerghaft erscheint der berühmte Feldherrnblick Napoleons daneben, der noch viel mehr den großen Steuermann spielte, als war. Goethe nahm sich die Maske des Philisters vor. Verkleidungen waren beide; der wahre Bonaparte und der wahre Goethe wären der Menschheit gleich unmöglich zu denken. Sie umhüllten sich, um zu den relativen Realitäten zu werden, mit denen die anderen leben können; um den Teil zu vollbringen, den sie für möglich erachten, um zur Leistung zu kommen, die nicht ohne Opfer gelingt. Goethe erkaufte mit seinem Opfer fast den ganzen Umfang seiner Kraft zurück, er hatte fast nichts verloren, als er sich zum Sterben hinlegte. So riesig die Vorstellung ist, die wir uns von ihm machen, seine Leistung rückt bis ans äußerste an diese Vorstellung heran. Er gab was Goethe schuldig war.

Nietzsche ist das unbekleidete Genie. Ein Mensch, der mit seiner Haut um seine Haut spielte und nie mehr oder weniger zu verlieren hatte, als sich selbst. Er machte sein Ich zur Heimat und nannte es Wagner. Nachher gab er ihm verschiedene andere Namen. Es sind immer nur Nennungen. Die relative Realität ist bei ihm annähernd Null, es kommt zu keiner unzweideutigen Leistung und es soll zu keiner kommen, die Leistung ist das Ich. Man könnte schließen: da die anderen nur Realitäten erkennen, ist es ganz gleichgültig, ob Nietzsche ein Genie oder ein Dummkopf war. Die Anomalie der Kunstleistung überstieg Nietzsches Begriffe. Er begriff so sehr die unmittelbare Nutzlosigkeit der Tat, daß er sich schließlich fragte, wozu eine Leistung dienen könnte. Er fand als Antwort immer nur die Selbstbefriedigung des Künstlers. Diese schien in dem Affekt, der dem Schaffen vorausgeht, zu liegen, der Rest brachte nur Qual und Ernüchterung. Wenn es daher gelang, diesen Affekt ohne die Folge herzustellen, sich zu freuen, ohne die Freude, das Werk, zu hinterlassen, war man gefördert.

Dagegen läßt sich in unserer Zeit der freien Seligkeit nichts sagen. Jeder kann solange glauben, daß nicht das Trinken, sondern die Vorstellung des Trinkens den Durst befriedigt, bis er verdurstet. Die anderen haben sich zu wehren, sobald man ihnen das Gleiche zumutet. Man hat hintereinander versucht, den Philologen, Philosophen, den Dichter, den Ästhetiker Nietzsche zu retten und ist jetzt etwa zwischen Dichter und Ästhetiker stehen geblieben. Ich zweifele, ob er als Dichter bleibt. Nietzsche hat das sehr große Material zu einer Dichtung über Nietzsche hinterlassen, Rohmaterial, das seiner Auferstehung harrt, außerordentlich

wertvoll für den, der damit wirtschaften kann und alles mitbringt, was das Stoffliche zur Kunst bildet. Er ist noch keine Kunst, auch die schönen Dichtungsfragmente, die wir von seiner Hand besitzen, würden ihren besten Wert erst in dem Rahmen eines Werkes von starker, verbindender Atmosphäre geben, als Dokumente des Helden dieses Buches, der immer ein unglücklicher Dichter sein wird.

Darüber läßt sich streiten. Unbestreitbar aber wird Nietzsche nicht als Ästhetiker bleiben, denn er verneint alle Ästhetik; ja es hieße das Edle, das in Nietzsche steckte, seine geheimsten Absichten, seine letzten, bereits im Wahn geschriebenen Worte verkennen, wollte man darüber im unklaren bleiben und mit dem Gift, das ihn zum Falle brachte, das Erbe Goethes verderben. Wir erfüllen ihn, indem wir uns von ihm wenden.

NIETZSCHE UND WAGNER

Kunstbelehrung ist immer Handlangerdienst, auch in den Händen der großen Leute, die es nicht unter ihrer Würde gefunden haben, sich damit abzugeben. Also kein abstraktes Werk, wie die Kunst selbst, sondern ein praktisches Ding mit höchst konkreten Zwecken. Man muß auf alle mögliche Art versuchen, den ästhetischen Sinn der Betrachtung zu wecken, und das geschieht nur durch ganz eindeutige Darstellung des Vieldeutigen, durch strengen Ausschluß aller Dinge, die in dem Leser den geringsten Zweifel an der organischen Auffassung des Schreibers lassen können. Es gelingt, so glaube ich, am besten mit einem nahen Anschluß an konkrete Beispiele. Schon wenn ich sehr viele Beispiele zeige, und immer wieder an ihnen denselben Standpunkt dartue, wie diese Sachen und warum sie und nicht andere auf mich wirken, bringe ich den Leser zum Glauben an den Handlanger und zu dem guten Willen, ihm zu folgen. Gleite ich auch nur einmal aus und bringe ein nicht zu rechtfertigendes Beispiel, so verliere ich den Glauben. Reynolds würde heute vielleicht als der feinste Ästhetiker gelten, wenn er nicht so viele Beispiele gegeben hätte, wennschon seine Leistung im Theoretischen nur durch seine Art der Darstellung mit Beispielen möglich wurde. Denn die Beispiele werden zu Begriffen, zu Werten. Man kann feinere Kunstdinge nicht mit Worten geben, sonst wäre die Malerei keine Sache, die mit dem Pinsel gemacht wird, und die Musik keine Tonkunst. Es bleibt also nichts anderes übrig als Notbehelfe zu bilden, Kombinationen von Worten und Bildern, über deren Einzelnes keine unbedingte Macht zusteht, die aber zusammengenommen sich schließlich in dem Leser zu konkreten Vorstellungen verdichten. Nietzsche hat einzelnes wundervoll getroffen. Seiner außerordentlichen Fähigkeit in Bildern zu sprechen, genügte die Dämmerung des Gedankens zur Schöpfung eines schlagenden Vergleichs. So lassen sich viele Dinge aus seinen Werken herausnehmen, die der Wahrheit verblüffend nahe kommen. Georg Fuchs hat es einmal in ein paar Aufsätzen versucht, in größerem Umfang und mit glänzendem

Erfolg Zeitler[1]. Aber kein Zitatenschatz gibt den notwendigen Organismus, der zu nützen imstande wäre. Hundert Zitate Goethes geben nicht seine Ästhetik. Ja, nicht nur seine sämtlichen Schriften über Kunst geben sie, sondern neben ihnen wirkt noch der Künstler des Götz, des Faust, des Tasso und der Lieder mit, um seine Gedanken über die Kunst anderer uns deutlich zu machen. Die Kunst ist eine dermaßen komplizierte Erscheinung, daß, wenn schon der Gedanke, daß dergleichen von einem Menschen gemacht werden kann, unser Auffassungsvermögen aufs höchste beansprucht, der Versuch eines anderen, sich noch über diese Erscheinung zu stellen und von dieser Abstraktion zu noch viel weiteren Abstraktionen zu gelangen — wie es die Art Nietzsches versucht — kaum greifbare Resultate erhoffen läßt. Es können dabei unwiderlegliche Erfahrungen gewonnen werden, deren Form umsomehr überrascht, je allgemeiner der Inhalt ist, die selbst den Charakter des Kunstwerks tragen, insofern sie eine Eigenschaft eines solchen, die zur Deutung treibende Kraft, besitzen; die uns aber im Grunde statt der Erklärung einer Kunst zwei Künste geben, von denen die zweite immer relativ minderer Gattung sein wird; Notbehelf, Fragment.

Wir können uns hier nicht an den aus Einzelheiten konstruierten Nietzsche halten, von dem man mehrere aufstellen könnte, sondern an den Menschen, dessen wesentliche Beziehungen zur Kunst aus der Summe seiner Persönlichkeit hervorgehen und dessen Werdegang bereits von seinen Biographen zur Feststellung der bekannten Phasen seines schöpferischen Daseins benutzt worden ist.

* * *

Die Betrachtung, die aus der beglaubigten oder miterlebten Episode in dem Dasein eines Künstlers Elemente der Schätzung seines Werkes nimmt, irrt fast immer. Sie ist zwei Gefahren ausgesetzt; einmal, daß sie nicht vom Stoffe loskommt und daher die Kunst nicht sieht, die nichts mit der Episode zu tun hat; dann daß sie, nicht als ästhetische, sondern psychologische Betrachtung, die ein Moment zur Entdeckung der Gesetze des Schöpfungsaktes beitragen möchte oder könnte, dem Scheine glaubt. Sie sieht das Weib oder die Landschaft, vor der ein Dichter auf den Gedanken eines Werkes kam und wenn sie das Weib oder die Landschaft untersucht, in der Hoffnung, dadurch zu dem Werk des Dichters zu gelangen, arbeitet sie vielleicht mit einem Neutrum, das gar nichts mit der Sache zu tun hat. Der Dichter kam vielleicht durch eine eigentümliche Bewegung des Grases, über das der Wind fuhr, zu einem Rhythmus, der sich in einer Interieurstimmung ausdrückt, und das Weib erzählte ihm von der Landschaft. Wer kennt die tausend Assoziationsmöglichkeiten. Nur zufällig kann solche Betrachtung den Bruchteil eines wertvollen Momentes ergeben.

---

[1] Georg Fuchs: Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst. Fuchs kommt dabei zu einer Identifizierung Nietzsches und Böcklins (Kunst für Alle 1. Nov. und 15. Nov. 1895). Zeitler: Nietzsches Ästhetik (H. Seemann Nachf., Leipzig 1900), das gerechteste Buch über Nietzsche.

Transportiert man dieses eingebildete Kausalverhältnis vor das Altertum, so erhält man Nietzsches Anschauung von den Griechen. Nietzsches philologisch-philosophische Untersuchung des dionysischen Problems hat ihre Schönheiten wie jede seiner Kombinationen. Und doch wird die liberalste Würdigung nie über das vorsichtige Urteil Lichtenbergers hinausführen[1]. Man erfährt von Nietzsche, nichts von den Griechen. Über die griechische Kunst sagt die Anekdote Dionysisch-Apollinisch ebensoviel, wie wenn wir von Rembrandt sagen, daß er leidenschaftlich war oder van der Meer kontemplativ nennen. Die psychologischen Folgerungen, die Nietzsche daran schließt, machen die Phrase interessanter, nicht diese Betrachtung. Die Einteilung in zwei Arten von Künsten, dionysische und apollinische, von denen die zweite zweiten Ranges sein soll, ist ungeheuerliche Romantik, übrigens, wie Zeitler nachgewiesen hat, von den Romantikern übernommen; und der Versuch, die Romantik durch die Antike zu rechtfertigen, stellt ungefähr die schlimmste Verkennung dar, die sich die Griechen seit zweihundert Jahren gefallen lassen mußten. Im Grunde meint aber Nietzsche gar nicht die griechische Kunst, sondern vermeintliche Ideen der Griechen. Wollte er auf diesem Wege einen Rückschluß auf die griechische Kunst ermöglichen, so mußten notwendig die Ideen genommen werden, die der Betrachtung griechischer Kunst förderlich werden. Seine Anekdote aber trifft einen Gemeinplatz grober Art und so wenig die besondere Art der Griechen, wie etwa die Untersuchung, ob eine Frau die Begattung angenehm oder unangenehm empfindet, von ihrem Kinde etwas Näheres zu sagen vermöchte.

So meint Nietzsche nie den Musiker Wagner, sondern den Gedanken Wagners wie ihn Nietzsche dachte. Sein Heroenkult war Selbstvergötterung und zielte auf Zerstörung des Heroen. Denn er wünschte, daß Wagner bedeutende Werke ungeschrieben gelassen hätte, lediglich um eine philosophische Forderung an das Menschentum Wagners triumphieren zu sehen. Er sah in dem Meister nicht den Komponisten, sondern den Schöpfer eines Dramas, und in diesem Drama nicht ein nach ästhetischen Regeln geformtes Werk, sondern den Tempel einer Philosophie, die sich mit dem Mittel des Philosophen nicht formulieren ließ. Wenn er dem Künstler Wagner mit der künstlerischen Betrachtung des Wagnerschen Dramas hätte näher kommen wollen, so wäre seine Ästhetik unbefangener, wenn

---

[1] „Selbst wenn diese Ideen Nietzsches für die Kenntnis der griechischen Seele keinen objektiven Wert besitzen, so sind sie trotzdem von höchster Bedeutung für die Geschichte seines Denkens. „Ich bin ferne davon, zu glauben," hat er einmal gesagt, „daß ich Schopenhauer richtig verstanden habe, sondern nur mich selber habe ich durch Schopenhauer ein weniges besser verstehen gelernt." Ebenso könnte man sagen: es ist nicht sicher, ob Nietzsche die Griechen verstanden hat; es ist nicht einmal sehr sicher, ob es nützlich oder einfach möglich sei, zu wissen, was die Griechen de facto waren; auch ist das Bild, das man sich vom klassischen Altertum gemacht hat, wohl nicht viel mehr als „die schönste Blüte germanischer Liebessehnsucht nach dem Süden". Hingegen ist sicher, daß das Studium der griechischen Antike den Begriff des dionysischen Geistes und der tragischen Kultur in Nietzsche entstehen ließ. Nun aber entsprach dieser Begriff vom Willen, der bei der Vorstellung seiner Ewigkeit vor dem Schauspiel des menschlichen Leidens und Todes in Entzückung gerät, einem der tiefsten Gefühle der Seele Nietzsches und sollte zum Angelpunkt seiner Philosophie werden. Welches also auch der innere Wert der „Geburt der Tragödie" sein mag, ihr wird doch immer das Verdienst bleiben, uns zu zeigen, wie Nietzsche bei Berührung mit der hellenischen Kultur seiner selbst bewußt war." (Die Philosophie von Friedrich Nietzsche von Henri Lichtenberger und Elisabeth Förster-Nietzsche. Karl Reissner. Dresden-Leipzig, 1899, S. 56.)

So bleibt also die Geschichte seines Denkens, zu dessen Herstellung eine verkehrte Auffassung der Griechen diente.

auch in der Hauptsache nicht weniger Irrtum geblieben, da sie die Folge mit der Wirkung verwechselte. Sich aber den Philosophen aus Wagner aussuchen, hieße das Geringfügigste nehmen.

Die Befreiung Nietzsches von Wagner ist weniger merkwürdig, als daß er sich von ihm über alle Grenzen künstlerischen Empfindens hinaus fesseln ließ.

Um sich zu den „heroisch Weisen" Carlyles, die das tausendjährige Reich der Anarchie abkürzen, rechnen zu können, kam es dem Theoretiker Wagner darauf an, diese Anarchie möglichst wild darzustellen. Er zeigte sie in der Teilung der Künste. Diese Teilung war für ihn materieller Art, Teilung eines Körpers, in dem das Einzelne lediglich Mittel gewesen war, daher Zerstörung. Er fing mit dem Nachweis dieses Prozesses nicht bei der Architektur an, wo klare Gründe klare Folgen entscheiden, sondern bei den drei Künsten, die ihm die „rein menschlichen" waren: Tanz-, Ton- und Dichtkunst. Um den Anfang zu rechtfertigen, erklärt er die Kunst der Ägypter, die Mutter der Griechen, für übel und indiskutabel und beginnt bei der griechischen Tragödie. Der Anfang ist reinste Willkür. Selbst wenn sich das Kunstideal Wagners in der griechischen Tragödie nachweisen ließe, ginge es nicht an, die Zerstörung dieser Einheit für die Folgen verantwortlich zu machen. Denn niemals war diese Einheit eine notwendige, wie die mit Malerei und Plastik ausgestattete Architektur, sondern eine Gattung, ein Fall unter vielen, Teil einer Einheit. Daher wird jede Folgerung sofort zum schreiendsten Irrtum. Die Tanzkunst artet zur Pantomime aus, die deshalb verdorben sein soll, weil sie von Menschen dargestellt wird, „die aus Eigensinn nicht sprechen wollen" [1]. Als ob eine so stümperhaft gemachte Pantomime, an der das Sprechen vermißt wird, ein Kunstwerk wäre. Die Dichtkunst wird ihm nach der Lösung von Musik und Tanz zur Beschreibung. „Statt dem Ohre teilte stumm sie sich nun dem Auge mit; die Dichterweise ward zur Schreibart, — zum Schreibestil der Geisteshauch des Dichters" [2]. Als ob Goethe je geschrieben hätte, wenn er dichtete. Der Musik aber fehlt der „moralische Wille", seitdem sie nicht mehr gleichzeitig dichtet und tanzt. „Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre" [3]. Kunst ist also nur das nach Wagner, was man gleichfalls sehen und hören kann, und an diesem Axiom ist vielleicht die größte Willkür, daß es nicht auch die Beteiligung der Geruch-, Geschmack- und anderer Nerven verlangt. Schluß: Beethoven war an sich unvollkommen, Shakespeare war an sich unvollkommen. Tun wir die beiden zusammen, so entsteht der Künstler der Zukunft (Richard Wagner).

Die bildende Kunst marschiert im Hintertreffen. Malerei und Plastik sind für Wagner Erinnerungen an die Tragödie und als solche, da sie nur erinnern, statt zu schaffen, minderwertige Dinge. Die eine malt die Bilder der Tragödie, die andere haut sie in Stein. Und die Verachtung vor der modernen Plastik kann

---

[1] Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner (Fritsch, Leipzig, 1887) III., S. 80.

[2] Ebenda, S. 106. Siehe auch weiter über das Scheitern Shakespeares und Goethes, S. 110 und 111.

[3] Ebenda, S. 95. „Nur wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden." (Hauptsatz des ganzen Kapitels.)

nicht größer werden, als wenn man bedenkt, daß die Skulptur ihren Gegenstand von der „sinnlichen Außengestalt" entnimmt, „aus der Hülle" nicht dem „Kern des menschlichen Wesens". Denn, so schließt Wagner, der Mensch gibt sich vollkommen nur durch die Bewegung kund. Der Bildhauer kann aber nur einen Moment dieser Bewegung erfassen und wiedergeben, „die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraktion von dem sinnlich verstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül erraten lassen" [1]. Das heißt: es gibt überhaupt keine Kunst. Denn wenn wirklich der Umstand, daß eine Marmorstatue nicht ihre Arme bewegen kann, ihr das Leben versagt, wenn die Bewegung nur durch eine mechanische Bewegung wiedergegeben, wenn sie an dem Stein der Plastik nur auf mathematischem Wege berechnet werden kann, so ist aller Glauben an Kunst, freilich auch an die Wagnersche, eitel Unsinn. Denn dann müssen wir uns auch von seinem Waldweben wegwenden, weil es kein eigentliches „Waldweben" ist und müssen über seinen Wotan lachen, weil er kein eigentlicher Wotan ist. — Bei der Malerei ist ihm die Landschaft im Wege und er findet denn auch, daß „die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei die Erfolge der Gegenwart sind, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten" [2]. Offenbar schätzt er die Landschaft, weil sie sich anscheinend nicht zu bewegen braucht, denn von der anderen Malerei hält er nichts, weil der Maler doch nicht seine Figuren so zu bewegen vermag, wie der Darsteller auf der Bühne seine Glieder. Die Architektur endlich, auch sie nur in Blüte, solange die griechische Tragödie groß war, kann als Diener der Nützlichkeit keine rechte Kunst bleiben. Was ihr nach harmloser Menschen Meinung gerade die Entwicklung gibt, der Anschluß an das Bedürfnis, wird ihr bei Wagner zum Fluch, da seit der griechischen Tragödie keine anständigen Bedürfnisse mehr da sind. Schluß: Da alle Künste dergestalt verkommen, weil sie allein vegetieren, geben wir ihnen einen Gesamtzweck, in dem sie sich alle friedlich vereinen (das Wagner-Theater).

Es gibt einen Grad von Unsinn, der nicht des Systems entbehrt, und es gibt ein konsequentes Barbarentum, das fast wie Kultur aussieht. Wagner, einer der klügsten Kenner der Bühne und der Zuschauer, benützte eine Tatsache, die Teilung der Künste, die zu seiner Zeit zum erstenmal ihre Suggestion auf die Deutschen entfaltete. Er übertrieb diese Tatsache, konstruierte sich eine vergangene Gesamtheit und schloß von der Zerstörung dieser Kunst nicht auf die folgende Gesamtheit, sondern auf das Einzelne. Wie jeder Volksredner operiert Wagner mit leicht faßlichen Gefühlsstimmungen, leitet aus diesen andere ab, bevor er sich über die ersten klar ist, und unterläßt jedes verstandesmäßige Argumentieren. Nicht einen Moment über-

[1] Ebenda, S. 137.

[2] Ebenda, S. 147. Von der „menschendarstellenden Malerkunst" aber gilt, daß sie „ein gesundes, notwendiges Leben unmöglich zu führen vermag, wo ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen."

legt er, ob diese Teilung der Künste nicht ebenso Resultat einer positiven Entwicklung sein könnte, wie die vermeintliche Einheit, und sich durch eine entwickelte Ästhetik rechtfertigen ließe; ob sie nicht auch Vorteile brachte, die uns eines Tages notwendiger sein könnten, wie die alte Einheit, die uns heute gleichgültig ist; notwendig, um Neues entstehen zu lassen; ja, ob diese Teilung nicht eine Notwendigkeit war, gerade um die Kunst zu erhalten, den Grad von Kunst, den wir haben. Was wußte Wagner von dieser Kunst, um die Ungeheuerlichkeit wagen zu dürfen, sie als Bagatelle zu behandeln. Hier handelt es sich nicht darum, zu untersuchen, ob sein Drama möglich ist. Es wird nicht an Menschen von reiferer Bildung fehlen, die der Zukunft des Dramas, nicht nur der Wagnerschen Kulisse, skeptisch gegenüberstehen, im Zweifel, ob es je gelingen wird, mit diesem Mittel eine volle Kunst für Menschen von heute zu geben, weil je mehr die Gesetze der Bühne erkannt werden, desto mehr alles, was sich an uns darstellen läßt, als unverwendbar erscheint. Doch darüber ist nicht zu streiten, denn daran hat ja Wagner nie ernstlich gedacht, wenn man nicht etwa die Geschichte von dem merkwürdigen Schmied, die er seiner Abhandlung folgen läßt, ernst nehmen will. Und wenn dieses Theater tausendmal mächtiger überzeugte, wo ist der Angelpunkt, um unsere großen Meister damit zu stürzen? — Daß, als dieser Theatermann die Holbein und Dürer, die Velasquez, Rubens und Rembrandt, Michelangelo und die Franzosen für Luxus erklärte, nicht ein Schrei der Empörung, nein, ein hörbares Lächeln durch die deutschen Lande ging, daß sich Menschen, Kunstfreunde, Gelehrte, finden konnten, die seine Ideen ernsthaft diskutierten, sagt mehr von der Nachfolgerschaft Goethes, als alle Kunstgeschichten.

Hätte Wagner recht, so fiele er am ersten, denn die Teilung in Mensch und Kunst hat keine zweite so abschreckende Erscheinung hervorgebracht, als ihn. Gälte Lebenskunst höher als das Kunstwerk, so stände seine Kunst unter den geringsten Erzeugnissen aller Zeiten. Aber Künstler und Frauen haben das Recht, Torheiten zu sagen, und nichts wäre weniger gerecht, als sie beim Worte zu nehmen. Der Unsinn der Wagnerschen Theorien berührt ebensowenig die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Komponisten und den Wert seiner Musik, wie die Theorien berühmter Maler den Wert ihrer Malerei. Man braucht seine Bücher nicht zu lesen, und die Geringschätzung der Wagnerschen Bühne könnte empfindliche Seelen nur veranlassen, bei der Aufführung die Augen zu schließen. Wagners Szene, und ich verstehe darunter auch seine Philosophie, war für den Musiker eine Eselsbrücke, und man kann ihm sogar nicht das Recht verweigern, diese hochzuhalten, weil er ihr das Auslösen seiner Begabung verdankte. Auch daß er sich dann weiter des Suggestionsmittels, das ihn gefördert hatte, zur Gewinnung des Publikums bediente, kommt nicht ernstlich in Frage. Alle diese Dinge haben für die Beurteilung des Wesentlichen Wagners, seiner Kunst, keine Bedeutung.

Nietzsche ließ ungerechterweise den Mangel an dieser Erkenntnis Wagner entgelten; er war enttäuscht, weil auch er von der Verquickung der Musik des Freundes mit allen möglichen anderen Dingen ein neues Drama erwartet, d. h. dem Menschen, nicht dem Künstler geglaubt hatte. Über der Nichterfüllung des

Nichtmöglichen vergaß er das enorme Stück neuer Kunst, das Wagner tatsächlich der Menschheit gab. Der Umschlag führte nicht zu einem Wechsel in der Betrachtungsart, einer Vertiefung der Anschauung, sondern lediglich zu einer Deplazierung des Modells. Der Mensch wird in den Schatten gestellt, während er vorher in der Sonne war, und die Kunst hängt wie ein Lappen daran; vorher hatte sie wie eine Trophäe daran gehangen. Das Objektiv bleibt dasselbe. 1878 nannte er „diese Musik ohne Drama eine fortwährende Verleugnung der allerhöchsten Stilgesetze der älteren Musik“, als ob das Drama etwas mit dieser unbewiesenen Behauptung zu tun habe. Die Kulisse wird, so scheint es, zum mildernden Umstand des Spiels. Die gültigen Erkenntnisse, an denen kein Mangel ist, ja die vielleicht die Irrtümer überwiegen, werden stets mittelbar oder unmittelbar durch die Motivierung entstellt. Die ersten Stationen jeder Erkenntnis lassen sich ja immer, wenn man beweglich ist, auch auf Irrwegen erreichen. Nicht etwa, weil diese Musik dem Formlosen zustrebt, nicht weil sie auf die Knappheit der alten Musik, auf Einfachheit und reine Ziselierung der Motive verzichtet, nicht weil sie unökonomisch mit sich und dem Zuhörer umgeht, gilt es, sich gegen Wagner zu wehren; das kommt in zweiter Reihe; sondern etwa, weil Wagner im Parzival christlich wurde. Nietzsche spricht das nicht so nackt aus, weil er ästhetische Entscheidungen überhaupt nicht nackt ausspricht, aber so ist deutlich der Sinn seiner Spekulation. Er bringt dies persönliche Argument so nahe an die Kritik des Musikalischen heran, daß man glauben möchte, es käme dem Christentum eine Beeinflussung unserer Gehörnerven zu. Er übersieht, daß das Christentum Wagners, mit dem wir zu rechnen haben, keine Glaubenssache ist, sondern ein Medium, wie das Milieu, in dem Poussin seine Nymphen spielen läßt oder das, in dem ein moderner Dramendichter Probleme der Pathologie zu Wirkungskörpern umbildet. Der Nachweis, daß der Dichter als Pathologe falsch oder gar unmoralisch schließt, sagt nichts von seinem Drama. Es ist eminent gleichgültig, daß Friedrich Schlegel katholisch und die Nazarener Mönche wurden. Die Bilder wären ohne das auch nicht besser geworden. Ich kann mir anderseits wohl denken, daß man mit Talent als Mönch sehr nette christliche Sachen machen kann. Ohne Talent ist auch auf den Höhen freier Menschheit gar nichts zu holen.

Nietzsches musikalische Begabung wurde ihm zu keiner Hilfe. Ästhetische Empfindung verlangt gesunde Sinne — sicher hat Nietzsche seine Kurzsichtigkeit gehindert, zur bildenden Kunst zu gelangen — aber sie ist von besonderer Naturanlage unabhängig. Dilettantentalent pflegt zu hindern, da es leicht zu materieller Einseitigkeit treibt und die Versuchung vergrößert, sich in grober Weise mit dem Künstler, den man vor sich hat, zu identifizieren und daher den geringen Grad eigener Künstelei zum Maßstab seiner Kunst zu nehmen. Nietzsches Beobachtungen litten unter seinem bescheidenen Talent, weil dieses ihn zur Musik als Beobachtungsfeld trieb, der Kunst, die dem ästhetisch denkenden Menschen sicher am deutlichsten die Grundzüge des Gesetzmäßigen aller Künste enthüllt, die aber, wo diese Basis noch fehlt, leicht hindern kann, daß man sie findet. Fast alle Maler, Bildhauer und Dichter haben ein mehr oder weniger positives Verhältnis

zur Musik, sehr wenige Musiker machen sich etwas aus den anderen Künsten. Daß man diese sinnlichste aller Künste ohne eigensinnliches Organ ausüben kann, wie Beethoven bewies, und daß der Notenleser sie ohne Gehör aufzunehmen vermag; ja daß bei der Abhängigkeit des Werkes von der Einzeldarstellung durch die Musikanten und von der Akustik des Raumes diese Übertragungsfähigkeit fast notwendig erscheint, bestimmt ihre Stellung unter den Musen. Der ästhetische Genuß jedes Werkes bedingt, daß zu dem Anhören, Ansehen eine dritte, allen Künsten gemeinsame unbewußte Tätigkeit hinzukommt, das Lesen, d. h. das Erkennen der spezifischen Ordnungsverhältnisse. Man kann deshalb von der Musik leichter als von irgend einer anderen Kunst aus zu einer rationellen Ästhetik gelangen, weil sich in der Musik die Bedeutung dieser Ordnungsverhältnisse ohne weiteres ergibt, da die verwirrende materielle Deutung hier nicht durch die natürlichen Vorstellungsträger der anderen Künste begünstigt wird, da die reine Kunstnatur sich hier ohne Rücksicht auf die wirkliche Natur schrankenlos entfalten kann. Wenn so wenig Musiker die anderen Künste betreiben, mag es daher kommen, daß ihnen die anderen als größere Umwege erscheinen, und wenn so viele Maler, Bildhauer und Dichter zur Musik gehen, mag ihnen die Berührung mit dem rein Traditionellen der Schwesterkunst ersprießlich dünken. Das Unzweckmäßige jeder Verschmelzung der Musik mit einer anderen Kunst leuchtet ein. Die Musik kann dabei immer nur verlieren. Jede Oper als solche ist für den Musiker eine Art Panorama, unreines Genre. Die Musik, die dabei zu gewinnen sucht, ist schlechte Musik, denn sie verkennt ihre unersetzlichen Werte. Sie ist nur zulässig, um die menschliche Stimme, ein Instrument unter anderen zuzulassen, wie es Mozart über alle Maßen glücklich verstand. Nietzsche hat logischerweise einmal vorgeschlagen, den Sänger ins Orchester zu setzen. Daß Wagner die Messe für Idiotie erklärte, bestätigt, was hier von ihm gesagt wurde. Es war grausiger Naturalismus. Sebastian Bachs Ästhetik verhält sich zu der Wagners wie Tizian zu Böcklin. Wohlverstanden, nicht die Leistungen Bachs und Wagners sollen hier verglichen werden.

Es bedarf also auch in der Musik der ruhigen Seele, die zu empfangen geneigt ist. Sucht sie nur nach der Deutung für das bißchen eigene Wohl und Wehe, so lauern gerade hier die schlimmsten Gefahren, da sich dann alle Vorzüge dieser Kunst zu Entbehrungen umkehren und die losgelassene Phantasie keine Grenzen findet, um zur Vernunft zu kommen. Dies ist der Fall Nietzsche. Er ist viel tragischer, als der Fall Wagner. Von Wagners Idee bleibt ein wunderbares Werk zurück. Was bleibt, wenn man von Nietzsche die Idee abzieht?

Nietzsche steht der Kunst ungefähr geschlechtlich gegenüber; mit einer höheren Geschlechtlichkeit, die vom Banalen zum Höheren greift, um ein würdigeres Rauschmittel zu finden. Nichts anderes suchte er, und da er der Betäubung widerstand, da dieses Rauschmittel, wie alle anderen, beim längeren Gebrauch die Wirkung einbüßte, wurde er damit fertig. — Diese Art dünkt mir der Lebensführung der Toren ähnlich, die von der Ehe geschlechtliche Befriedigungen erwarten und deren Ehen scheitern, wenn ihre Gelüste nicht mehr befriedigt werden. Liegt es

an ihnen oder an ihren Frauen? Man kann jede Frau in kürzerer oder längerer Frist mit dieser Methode ausleeren und dann nachher von ihr sagen, daß nichts daran war. Ein Künstler der Ehe sucht das andere in der Frau, man braucht sie nicht mal als Mutter zu betrachten, nur als individuelles Werk der Schöpfung, das dies und jenes als Himmelsgabe besitzt und dem Geber gibt, der die Hände danach ausstreckt. Der Zehnsekundenrausch ist sicher der kürzeste Genuß; der andere Rausch währt ewig, und man genießt ihn ohne Schmerzen. Die Weiberfeinde haben immer zu wenig von der Frau gewollt, sind ihnen unästhetisch, mit plumpen Fingern auf den Leib gerückt, statt sie mit Augen der Liebe zu betrachten. Es gibt in jeder rechten Frau den Teil, der zu dem Manne strebt, und den, der einen eigenen Kosmos bildet. Nur wenn der Geliebte die beiden Ringe faßt, wird er glücklich, denn dann vollzieht sich das Wunderbare, daß der eine Kreis den anderen bereichert. So mag die Kunst wohl ein geschlechtliches Ding sein, das ist weiter nicht interessant zu wissen; ganz sicher aber muß man sie mit Augen der Liebe betrachten. Stets ist sie ein Werk zweier Ringe, von denen der eine uns, die Außenwelt, umschließt, der andere das eigene geheime Leben bindet. Sieht man nur immer sich in der Kunst wie in der Frau, so wird aus beiden bald dieselbe tote Sache, und sie ergeben sich anderen, die sie besser würdigen. So plump gesehen, geht der Reiz der Kunst noch schneller, als des Weibes Zauber verloren, denn der Rausch, den hier die geschlechtliche Liebe gibt, ist dort nur Suggestion, einseitige Ermattung des Hirns und schädlich wie jede Selbstbefleckung. — Was Nietzsche Wagner vorwarf, war er selber. Gerade ihm bedeutete die Kunst nur eine Nervensache, die ihm schlecht bekam. Er gab in Wirklichkeit immer nur, statt zu empfangen, und da er aus dieser Manipulation keine Bereicherung, sondern Schwächung fühlte, da er die starke Erschöpfung der eigenen Phantasie als Schöpfung deutete, zürnte er der Geliebten. Schließlich gab er ihr den Abschied, wie man eine Maitresse entläßt, und er tat es noch dazu, wie recht unerzogene Menschen, mit Schimpfworten. Wir wollen es für das Poltern des bösen Gewissens nehmen und von der unerhört brutalen Verallgemeinerung seiner höchst persönlichen, moralischen Erfahrung mit Wagner absehen; die Barbarei dieses armen Gehirns, das die Kunst wie schmutzige Wäsche auszieht und ablegt, wird darum nicht kleiner. Es ist genau der Fall des Weiberfeindes. Weil die Rosa trog, sind alle Rosen übel. Aber betrog ihn denn Wagner? War die Verwendung zur Reklame, die Wagner ihm gegeben haben soll, nicht die einzige, die übrig blieb, wenn er den Anbeter beschäftigen und sich nicht gleich der Feindschaft aussetzen wollte? Ein Künstler, der so viel Nötiges und Unnötiges zu tun hatte, sah vielleicht nicht die Notwendigkeit, mit Menschen zu handeln, mit denen er unmöglich einig bleiben konnte. Wer weiß, ob Wagner nicht einen Fall Nietzsche schrieb oder dachte. Wäre er konsequent gewesen, so hätte er schlechte Musik gemacht. Daß er nach dem Gegenteil strebte, daß so viele Dezentralisationen seines Schaffens, seiner Schöpfung so viel Werte gelassen haben, muß mit einer inneren Ökonomik zusammenhängen, von der er nichts verlauten ließ. Diese mag sich an der Erfahrung mit dem philosophischen Dichter, mit der „List

der Selbsterhaltung" [1] gestärkt haben, und sobald ihm diese bewußt wurde, interessierte ihn Nietzsche nicht mehr, und er gab auf, weiter zu spielen.

In der Reaktion auf seinen Rausch entwickelt sich Nietzsche mit vollkommener Logik. Vorher begeistert er sich an dem Menschen in der Kunst, jetzt entsetzt er sich davor. In beiden Fällen ist der Schluß auf die Kunst der böse Irrtum, in dem zweiten treibt der Irrtum natürlich sofort zum Grotesken. Wenn wirklich das Persönliche des Künstlers alles bedeutet, wird unsere Verehrung der Kunst zum Erstaunen über die Absonderlichkeit des Kunstschaffens. Dann ist es ein reiner Zufall oder Temperamentfrage, ob das Erstaunen zur Bewunderung oder zur Verachtung gelangt. Was ist denn Merkwürdiges an dieser Kunsttätigkeit, fragt er. Jede Tätigkeit ist merkwürdig, kompliziert, keine ist ein Wunder, folglich ist die Kunst auch kein Wunder. Die Künstler tun aber so, als sei ihre Kunst ein Wunder. Folglich lügen sie, folglich ist die ganze Kunst eine Lüge. Usw.

Mit diesen Beweismitteln gelangt man notgedrungen zu Max Nordau, und diese Wendung mangelt bei der Kritik, die Nordau über Nietzsche losließ, nicht der Komik. Tatsächlich strotzt das Bekenntnis Nietzsches von Argumenten für den Geniedoktor. Ja, er überbietet auch diesen, wie er alles überbietet. Er entdeckt auf dem alten Wege in der Kunst die bekannte „schöne Lüge": Taschenspieler gleich Schauspieler gleich Künstler; wirft die Lüge der Kunst mit der subjektiven des Künstlers zusammen und schließt dann auf den Unwert der Kunst an sich. Nun erscheint die Wissenschaft wie die gute Fee im Märchen; die Retterin aus dem Chaos. Auf der einen Seite der Künstler, der sich dem Schein überläßt, von Autosuggestionen gepeitscht, der „Fälscher", wie es bei Nietzsche heißt; auf der anderen der Gelehrte, Verfasser von „Üb immer Treu und Redlichkeit", der jeden Schritt an der Wirklichkeit abmißt und sich auf Zahlen stützt. Der eine wie der andere Lustspielfiguren. Die Entscheidung zwischen beiden kann nicht zweifelhaft sein. So kommt Nietzsche zur Wissenschaft. Im Grunde aber stellten beide Figuren in dem Stück dieselbe Sache dar, nur durch das Kostüm verschieden. Zu wählen gab es da nicht. Die Wissenschaft zeigte, was Nietzsche bei der Kunst nicht sah, daß es auch hier gewissermaßen auf das Resultat ankomme, und die Rauschlust oder Rauschunlust der Beteiligten beschränkte Beachtung verdiente. Da für die persönliche Aneignung dieses Ideals seine Kraft nicht ausreicht, so sucht Nietzsche ein drittes oder viertes, je nachdem man seine Philosophie als erstes rechnet. Also nicht etwa, weil er die Kunst findet, sondern weil er die Wissenschaft aus wieder höchst persönlichen Gründen, die er übrigens mit jedem Schulsäumigen teilt, nicht findet, wird das folgende genommen: die sogenannte Lebenskunst. Von Wissenschaft und Kunst wird je eine Hälfte abgeschnitten und eine Wissenskunst gebildet, als ob Wissen nicht

[1] So schreibt Nietzsche in dem Vorwort zu „Menschliches, Allzumenschliches", wo er sich gegen den Vorwurf der Inkonsequenz in seinem Verhalten zu Schopenhauer und Wagner verteidigt, eine Verteidigung, die besser auf Wagner paßt: „Gesetzt aber, dies alles wäre wahr und mit gutem Grunde mir vorgerückt, was wißt Ihr davon, was könntet Ihr davon wissen, wieviel List der Selbsterhaltung, wieviel Vernunft und höhere Obhut in solchem Selbstbetruge enthalten ist, — und wieviel Falschheit mir noch nottut, damit ich mir immer wieder den Luxus meiner Wahrhaftigkeit gestatten darf?"

immer Kunst, und Kunst nicht immer Wissen bedeute, wenn man sie sich als solche Wirtschaftsbegriffe denkt. Einen Augenblick wird der Realismus als Kunst gesucht, ein moralischer Naturalismus. Er erinnert beinahe an Proudhon.

Nietzsches Lebenskunst ist seine schlimmste, weil vernünftigste Leistung, weil sie den Irrtum organisiert und sich daher mit dem Schein eines Rechtes umgibt. Es ist so leicht, den Unwert der „Kunst an sich" zu konstatieren, über Goethes Faust zu lachen, und es gar nicht so viel finden, einen Faust, eine Schopenhauersche Philosophie, eine Eroika gemacht zu haben. Es ist so einleuchtend, daß die Kunst der Lebensführung besser ist als die der Kunstwerke. Führen wir also ein gesittetes Leben und lassen wir die Kunst. Denn: jeder bessere Zeitgenosse hat einen Manfred, Faust oder Hamlet in sich, also fort mit Byron, Goethe, Shakespeare. Seien wir die Helden, dann sind wir besser als diese Darsteller, die ja weit entfernt von ihren Helden waren. — Hätte Nietzsche die bildende Kunst gekannt, so wäre sein Postulat geworden: Seien wir Tempel, Paläste, Kruzifixe, Stilleben, dann sind wir besser als Griechen, Römer, Giotto, Cézanne! . . .

Denn das, was von Sinn an dieser Lebenskunst ist, sagt zu wenig, um sich uns notwendig zu machen. Es ist die bekannte Diskussion, bei der der eine fortwährend die Basis der Diskussion um eine Etappe verrückt, anstatt auf die Frage des anderen zu antworten. Zum Beispiel: ich erkläre jemandem, wie er reden muß, damit seine Worte Sinn haben. Er gesteht mir, daß er überhaupt nicht reden kann, und ich empfehle ihm daher, sprechen zu lernen. Darauf sagt er mir, daß niemand ganz so rein und wohlklingend sprechen kann, wie man eigentlich müßte, und daß daher niemand das Recht habe, an etwas anderes zu denken, bevor nicht die ganze Welt das wohlklingende Sprechen gelernt habe.

Die Forderung Nietzsches, daß alle Menschen Künstler sein sollen, ist im Grunde das Ideal Wagners, der ja auch von der „Entzauberung des Steins (der Plastik) in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige" sprach, nur daß er vorschlug, diese Liquidation der Kunst in dem Drama — einem Hotel Drouot, in dem er den Auktionator spielte — vorzunehmen. Nietzsche ist der Mensch nach dieser Liquidation, und wir können uns an seinem Gebaren als Ästhetiker einen genauen Begriff von dem ästhetischen Wert der Wagnerschen Lösung machen. Was nach Richard Wagner zu tun blieb, war, auch das Drama zu leugnen, die Liquidation unter freiem Himmel ohne Auktionator vorzunehmen. Jeder hat sein eigenes Drama und führt selbst den Hammer. Dieser Fortschritt über Wagner hinaus stellt schließlich nur eine Formfrage dar, oder ist ein Vergrößerungsspiegel der Fehler Wagners wie nach Schopenhauer die Fichtesche Ethik der Vergrößerungsspiegel der Fehler der Kantischen.

Der Schluß ist ebenso harmlos wie die bekanntere Fassung, daß alle Menschen gut sein sollen. Wir sind keine Lebenskünstler im Sinne einer abstrakten Ästhetik, weil wir dazu keine Zeit haben, selbst wenn uns nicht die Lust fehlte und selbst wenn wir wüßten, wie denn diese Lebenskunst, von der Nietzsche allenfalls einige Manieren meldet, beschaffen sei. Und wir wünschen es nicht zu werden, weil

sie uns, wie sie auch aussehen möge, nicht mit Sicherheit zuträglich sein würde. Die Lebenskunst, die wir mit der von Wagner und Nietzsche formulierten Notwendigkeit brauchen, wird nicht von ästhetischen Momenten, sondern von dem von Wagner geleugneten Utilitarismus bestimmt. Nur Zweckmäßigkeit gibt sie. Jeder reflektierende Bankdirektor kann sie formulieren. Sie läuft auf das Bestreben hinaus, sich „den Umständen gemäß" zu verhalten und den Fisch nicht mit dem Messer zu essen. Alles, was darüber hinaus verlangt werden könnte, ist diskutabel, solange der Mensch darauf angewiesen ist, sich selbst seine Nahrung zu suchen, und daher etwas anderes zu tun hat, als Dramen am Leibe zu tragen. An sich mag eine Zeit, die kein Kunstwerk braucht, denkbar sein. Ich gestehe, darüber noch nicht nachgedacht zu haben, und für den kurzen Rest meines Lebens mich mit wichtigeren Dingen abgeben zu wollen. Nur soviel scheint mir sicher, daß dieser Zustand nicht durch Leute wie Nietzsche und Wagner herbeigeführt werden kann, noch mit der Philosophie oder Ästhetik, die sie zu vertreten versuchten. Der Zustand ist nicht etwa ebenso denkbar wie der, der keinen Gottesdienst mehr braucht. Die Entwicklung, die mit Gott fertig wird, und jene, die gelernt haben wird, die Kunstwerke zu entbehren, liegen um Äonen auseinander. Sie vollziehen sich auf ganz verschiedenen Ebenen, die ebensowenig Berührungspunkte haben, wie die Diskussionen der Diderot und Goethe mit denen der Wagner und Nietzsche. Bevor man sich darüber den Kopf zerbricht, sollte man versuchen, eine Gegenwart zu haben. Zerstört man diese, um zu dem Werden zu gelangen, so fällt man in den Äther. Die Abkürzung, die Wagner und Nietzsche versuchten, führt zurück statt vorwärts. Barbaren brauchen, keineswegs nicht mehr, sondern, noch nicht die Kunst, weil ihre Hände nur zertrümmern können.

Vergleiche wie der hier angedeutete entheben den Historiker, der von der Wandlung unserer Ästhetik seit Goethe berichten wollte, von der unerquicklichen Arbeit, die Schriften der Ästhetiker des Tages auf ihren Standpunkt zu prüfen. Es gibt nur einen wesentlichen Standpunkt in Deutschland. Für diesen sind Nietzsche und Wagner keine Gegensätze, und alles, was Böcklin, Thoma, Klinger u. s. w., kurz das Deutschtum in der Kunst bedeutet, und wie darüber gedacht und geschrieben wird, gehört dazu. Keine Romantik! Man verderbe das schöne Wort nicht mit barbarischem Sinn. Auch Goethe und Feuerbach und Marées waren Romantiker, auch Diderot, Delacroix, Manet und van Gogh. Beethoven war es nicht weniger als Wagner. Liebermann ist es mehr als v. Hofmann, und möchte es nicht weniger als Degas und Maurice Denis sein. Dehmel und Liliencron sind es nicht mehr als Gerhart Hauptmann. Die Romantik, die wir nicht wollen, ist die der Nachfolger Schlegels, die Goethe nicht leiden konnte, über die nichts zu berichten ist, als daß ihr heroischer Lebenslauf im Kloster oder Irrenhause endete. Alles bleibt, wie es Goethe meinte. Klingt es klein, so braucht man nur Abstand zu nehmen. Gewaltig ragt dann sein Werk zum Himmel, wie

der Dom des Meisters Erwin, mit allem Kleinen und Großen, was er sagte. „Ich bleibe bei euch in den Werken meines Geistes."

Von Nietzsche bleibt eine Maske unserer Schwächen. Der Eindruck ist heftiger als das Bild, das Goethe von unserer Tugend gab. Alle unsere Fehler hat er unwiderstehlich furchtbar gemacht. Müßten wir werden wie er, so ginge seine Prophezeiung an Brandes in Erfüllung: „Ich bin ein Verhängnis."

Aber wenn es nicht gelingt, Nietzsche einer der bestehenden Künstlerschaften zuzurechnen, einen Beweis für sein Künstlertum, wie all sein Tun von negativer Schlußkraft, hat er geliefert. Er wäre sicher kein Künstler, wenn er uns wirklich zum Verhängnis triebe. Unter den Gaben der Musen fehlt das Verhängnis.

Auch sein Werk bringt Erlösung. Eins bewies er, nicht mit Worten, sondern seinem ganzen Werke, und es ist das einzig Unwidersprochene seiner vielen Sprüche geblieben: den heiligen Wert der Kunst. — Kein stärkerer Beweis dafür, als die tieferen Gründe, die ihn zum Zweifel und zur Zerstörung trieben. Sie lassen sich ebenso leicht von seinem Werke ausscheiden, wie von dem Goethes die Gründe der größeren Tat. Sie enthüllen das Gemetzel von Unordnung in einem glänzenden Menschen. Nichts fehlte Nietzche mehr als Kunst; nicht die kleine selbstrügerische Fälscherkunst, die er meinte; die große, die wir meinen, der dieses Buch gewidmet ist. Nur so kann er nützen. Exempla docent. Sein Leben, sein Werk ist die dunkle Potenz vieler Schicksale, deren wir hier gedachten, die Nacht, die über allen lauert, die nach den Sternen zielen.

„Werdet hart!" schrieb er auf eine seiner Tafeln. Ein großes Wort, wenn es Festigung bedeutet, ein dumpfes, wenn zu früh zur Tat geworden. Wir sind noch weit von der Tat, wir fangen kaum an, uns zu rühren, und es bedroht uns, voreilig hart zu werden und zu Gesetzen zu bilden, was noch formlos in unseren Instinkten schlummert. Hüten wir uns, unsere Fehler aufzubauen! riet der letzte Deutsche, vor dem Nietzsche Achtung hatte. Sein vom Wort befreiter Geist geleite uns in neue Lebenskunst.

NAMENREGISTER

A

Adam, Paul (232).
Aghion (120). 122. (122). 123.
Albert, A. (189).
Alembert, d' 734.
Alexander, Miss 159.
Alexandre, Arsène (98). 99. (99). 187. 273. 346. (346). 349. 361.
Alexis, Paul (232).
Allgeyer 414. 417. (417). (704).
Alt, Theodor 494. 496. (496). (497). 500.
Alt, Rudolf 690.
Aman-Jean 227. (232). 351.
Amaury-Duval 319. (319).
Amiet 391.
André (232).
Angrand, Ch. 228. (232).
Angelico, Fra 37. 40. 63. 73. 74. 360. 557. 558. 574. 653.
Antonello da Messina 51. 71.
Anquetin, Louis (232). 387. 390. (391).
Anzengruber 689.
Appert, L. (232).
Ariost 81.
Armenino 451.
Armstrong, W. 565.
Arnold 195.
Ashbee 590. 602.
Aubert, Félix 632.
Aubin, St. Gabriel 62.
Aurier, G. A. (117). (119). 122. (373). 374. 379. 385. (389).
Auriol, G. 632. (632).

B

Bach, Joh. Sebastian 470. 746.
Bahr, Herrmann 283. (283). 539. 689. 690. 691. 696.
Ball, J. M. (616).
Balzac, Honoré de 154. 273. 607.
Banzer 531.
Bard, Julius (133). (187). (339). (378).
Barlach 305.
Barrisons 681.
Barry, Mme du (83).
Bartholomé 309.
Barye 88. 253. 279.
Bashkirtseff, Marie 141.
Bastien-Lepage 141.
Baudelaire, Charles 68. (68). (69). 80. (80). 127. 197. 226. 309. 310.
Baudot, de 633.
Baudry 193.
Baum, Paul 533. 534.
Bayersdorfer, Adolf 227.
Bazel, de (655).
Bazille, Frédéric 69. (100). 140. 149. 199. (346).

Bazire, E. (142).
Beardsley, Aubrey 211. 466. 604. 605. 623. 694. 717. 718.
Beaumarchais 734.
Beethoven 81. 152. 610. 693. 695. 742. 750.
Behmer, Marcus 686.
Behrens, Peter 37. 224. 697. 723. 725. 728.
Behrens, Frau P. (641).
Bell, Anning 616.
Bellini, Giovanni 26. 51. 71.
Beltrand, J. J. (362). 364. (631).
Bénédite, Léonce 345.
Berg, Gunnar 640.
Berkeley, Updike (616).
Berlage 657.
Berlepsch, H. E. von 494.
Berlioz, Hector 96. 344. 350.
Bernard, Emile 87. 117. (117). (120). 122. 125. (126). 171. 384. 385. 386. (386). 387. 390.
Bernard, Tristan (189).
Bernard, Verleger (666).
Bernatzick (175).
Bernheim jeune et fils (J. und G.) (117). 120. (120). 166. (188). (189). 198. 231. (232). (361). (378).
Besnard, Albert (100). 149. 184. (189). 245. 329. 381. 476. 477.
Bibesco, Prinz Emanuel 396.
Bindesböll 641. (641). 642.
Bing, S. (366). 573. 618. 631. 633. 672.
Bing und Gröndahl 642.
Bigot 306.
Biron, Marquis de (189).
Bischoffsheim (88).
Bismarck 152. 607. 631. 715.
Björnson, Björnstjerne 640.
Blake, William 555. 556. 561. 562. 563. 599. 613.
Blanchard (317).
Blanche, J. E. 158. 200. 202. 346. (362). 477. 619.
Blei, Franz (614).
Bloch, Jeanne 681.
Blot (689).
Boberg 642.
Boch, Anne 244. (244). (245).
Bode, Wilhelm 55. 507.
Böcklin, Arnold 25. 26. 27. 79. 152. 153. 219. 332. 333. 406. 407. 415. 417. 443. 463—467. 470. 474. 475. 477. 478. 487. 493. 494. 495. 497. 499. 511. 532. 533. 706. 710. 719. 721. 724. 731. 746. 750.
Bodenhausen, E., Freiherr von . . . (272).
Boersma (655).
Bohn, Erven F. (655).
Bondi, G. (520).
Bonger, A. (119). (128). (354).
Bonhommé (139).
Bonington 86. 96. 211. 584.
Bonnard, Pierre 130. 171. (232). 240. 332. 335. 365. 366. 374. 387. 388. 390. 391. 473. 632.
Bonnat 67. 187. 371.
Bonnier 633.
Bonnières, de (202).
Bonvin (139). 344.
Botticelli 44. 142. 322. 326. 561. 607. 653.
Boucher 83. 193.
Boudet (140). (632).
Boudin 140.
Bouguereau 171. 387.
Bouglé (189). (232).
Boulanger 387.
Boulard (99).
Bourdelle 303. 305.
Bourges, Dr. (189).
Boussod, Valadon 117. 125. (343). 373.
Bowles, J. M. (616).
Boymans (119).
Bradley, W. H. 616. (616).
Braekeleer, Henri de 131. 244. 246. 247.
Brahm, Otto 706.

Brandes, Georg 641. 751.
Brangwyn, Frank 618.
Braquemond (148).
Braun, Verlag (326).
Bremmer (119).
Breughel, P. 83.
Broglie, Prinzessin (66).
Brown, Ford Madox 556. 557. 558. 564. (587). 589. (589).
Bru (232).
Bruant, Aristide 681.
Bruck (497).
Bruckmann, Verlagsanstalt (227). (432). (611). (612). (712).
Brygos 612.
Bück (423).
Bulloz, J. E. (65).
Burckhard 690.
Bureau, P. (95). 97. 98. (98). 99. (99).
Burger, Anton 495. 500.
Burne-Jones 333. 560—562. 565. 574. 586. (587). 588. 589. (589). 592. 593. (593). 594. 600. 605. 607. 608. 614. 652. 715. 718.
Burnitz 495.
Burns (599).
Burty (100). (347).
Busch, Wilhelm 306.
Buschmann (666).
Byron, Lord 84 (599).

C

Cabanel 395.
Cachet, Lion 655.
Caillebotte 182.
Caldecott 631.
Calderon 681.
Calman Levy, Verleger (88).
Callot, J. 389.
Cameron, D. Y. 575.
Camondo, Graf 140. 182. 633.
Campbell, Lady A. (158).
Canon 405.
Cappiello 184.
Carabin 311.
Caran d'Ache 681.
Caravaggio 110.
Carl V. 82.
Carlisle, Graf 593. (593).
Carlon & Hollenbeck (Verlag) (616).
Carpeaux 251. 259. 265. 270. 279.
Carrière, E. (100). 203. 216. 286. 296. 340. 349. 352. 353. 375. 381. 477. 573. 575. 631. (631).
Carrier-Belleuse 267.
Carriès 306.
Carstens 72. 73.
Cassatt, Miss 140.
Cassirer, B. (Verlag) (80). (180). 195. (354).
Castagnari (100).
Caxton 599.
Caylus, Graf 614.
Cazin 64. 335. 571.
Cervantes 98.
Cézanne 96. 100. 120—122. 128. 130. 139. 140. 142. 149. 164. 171. 179. 193. 199. 209. 210. 219. 241. 255. 342. 373. 381. 385. 391. 424. 425. 435. 451. 468. 531. 665. 695. 749.
Chainaye, Achille (243).
Chamaillard 388. 390.
Champion, Honoré (347).
Chaplain 305.
Chaplet 378.
Chardin 732.
Charlet, Fr. (243).
Charlier, G. (243).
Charpentier, Al. 305. 311.
Chassériau, Th. (69). 84. (86). (100). 314. (319). 320. 321. 330. 331. 333. 334. 336. 367. 411. 437.
Chassériau, Arthur de 322. (322). 323. (323). (325). 326. (326). 355.
Chaucer 587. (599). 600. 607.

Chausson, Mme 355. 360. (361). (362).
Chavannes, Puvis de 69. 140. 161. (161). 325. 327. 328. 329. 354. 359—361. 363. 366. 367. 384. 391. 414—417. 428. 430. 431. 435. 436. 446. 477. 532. 608. 694.
Chenavard 80. (80). 319.
Chennevières, Ph. de 251.
Chéon (245).
Cheramy 82. 85. 88. 89. 91—93. (99). (141). (202). 211. 212. (317). 322. 325. 416. (530).
Chéret, Jules 184. 350.
Cherfils, Christian (339).
Chevillard, Valbert (86). 321. (321). (322). 327.
Chevreul 226. 227. 238. 347. 360. 389. 667.
Chodowiecki 72.
Chopin 80. 349. 610.
Choquet 166.
Christophe 226. (228). (232).
Cicero 731.
Cimabue 41. 382. (390).
Cladel, Judith (267). (270).
Cladel, S. (272). (275).
Claessens (666).
Claris, Edmond (306). 309.
Claude Lorrain 86. 211. 212. 462.
Clément (641).
Clémenceau, George (189).
Cleuziou, Henri du 84. (84).
Ciodion 252.
Clot 173.
Clouet 71. 74.
Cobden-Sanderson 582.
Cochin, Denys (361).
Cohen-Gosschalk-Bonger, Frau (Witwe van Gogh) (119). 125. (128). (189).
Colenbrander 654. (654).
Colomb 257.
Conder, Charles 211. 617—619.
Constable 91—93. (93). (139). 209. 216. 229. 340. 556. 576. 584. 622.
Constant, Benjamin (65). 386.
Coolus, Romain (189).
Corinth 477. 723.
Cormon 117. 187.
Corneille 334.
Cornelius, Peter von 72. 73. 416. 424. 452.
Corot 13. (99). 105. 107. (134). 214. 339. 345. 443. (494). 502. (502). 533. 628.
Correggio 341.
Corroyer 257.
Corter, M. (616).
Cottet (173). 477.
Courbet 13. 69. 97. 110. 131. 141. 147. 159. (159). 160. 161. (161). 168. 193. 196. 199. 213. 267. 344. 348. 372. 427. 487. 488. 493—495. 497—499. (505). 518. 530. (530). 533. 556. 56 9 572. 573. 629. 672. 721.
Court (319). 323. (323).
Cousturier, E. (232).
Couture 330. 415. 416. 444. 451. 476. 493. 494. (494).
van Cutsen 345.
Cranach 70. 330. 457. 490.
Crane, W. 129. 559. 562—564. 582. 590. 592. (593). 600. 601. 624. 631. 644. 654. 664. 693.
Credi, Lorenzo di 322. 360. 399.
Cross, E. (232). 241. (245). 534.
Cruikshank 631.

D

Dalou 252.
Dalpayrat 306.
Daniel, George 387.
Dante 79. 83. 556. 583. 586.
Dantec 245.
Daubigny 13. 99. 128. 168. 215. 505.
Daumier 77. 94. 105—107. 109. 118. 121. 122. (122). 124. 128. 130. 132.

133. 147. 149. 166. 167. 180. 184. 187. 188. 225. 253. 255. 265. 353. 366. 424. 425. 474. 488. 574. 628. 629. (631). 665. 718. 721.
David, J. L. 61. 65. 66. 68. (69). 73. 83. 96. 203. 253. 324. 382. 555. 628.
David d'Angers 255. 303.
Day, Lewis 590.
Day, Frank, Nills (616).
Dearle (593).
Decamps 426. (505).
Defregger 483. (483).
Degas 27. 69. 74. 130. 139. (139). 160. 175. 177. 179. 184. 193. 194. 197. 198. 200. 201. 203. 209. 216. 231. 238. 253. 318. 319. 324. 330. 335. 344. 345. 349. 372. 375. (378). 474. 528. 534. 562. 573. 617. 618. 628. 629. (631). 634. 750.
Dehmel, Richard 421, 461. (461). 465. 721. 750.
Dejean 305.
Delacroix 51. 55. 56. 64. 68. 73. 74. 77. 94. 105. 107. 119. 122. (122). 123. (123). 124. 125. 127. 134. 147. 149. 160. 161. 166—169. 171. 172. 211. 229. (229). 230. 237. 238. 242. 252. 253. 270. 298. 321. 322. (322). 323—327. 332. 339—342. 344. 346. 349—351. 354. 366. 367. 378. 382. 416. 417. 430. 436. 451. 475—477. 488. (494). 501. (505). 532. 533. 570. 629. 665. 721. 734. 737. 750.
Delaherche, A. 306.
Delaroche 476.
Deman (Verleger) (245). 353. (354). (666).
Demolder (245).
Denis, Maurice 130. 171. 173. 203. 243. 317. 319. 325. 332. 354. 356. 359. 368. 371. 374. 387. 388. (388). 389. (389). (390). 391. 399. 431. 469. 532. 618. 632. 750.
Dent & Co. (Verlag) (614).
Dentu (Verlag) (148). (271).
Depaux (189).
Desbois 252. 305. 310.
Desfossés (364).
Destrée, Jules (354).
Detaille (323).
Dethomas (189).
Deviller (362).
Diaz 107. 122. 199. 214. 339. 341. 343. (505).
Diderot 731. 750.
Didot, Firmin (Verlag) (732). (733).
Diederichs, E. (Verlag) (731).
Dietrich & Co. (Verlag) (245).
Dihau (189).
Dijsselhof 654. 655. (655). 658. 660.
Dolent 462.
Donatello 44. 133. 257. 460. 560. 569.
Doré, Gustave 631.
Dorph, N. V. (641).
Dostojewski 152. 607. 705.
Doucet 387.
Doudelet, Ch. 548. (666).
Dowe 225.
Doxey, W. (Verlag) (616).
Drachmann, Holger 640.
Druet (175). 198.
Dubois-Pillet (226). 228. 652.
Dubois, Paul (243).
Duclerc, Mlle 681.
Dufrène, M. 632. (632). 633. 636.
Dülfer 726.
Dumas, Al. père 88. (88).
Duncan, Miss 682.
Duplan, E. (189).
Dupré (99). 107. 215.
Dupuis 305.
Duran, Carolus 332. 343. 476.
Durand-Ruel 13. 97. 182. 183. (189). 195. (195). 201. (202). 330. 333. 355. 374. 390. 618.
Dürer, Albrecht 57. 70. 71. 75. 107. 457. 466. 483. 488. 495. 601. 735. 744.

Duret, Théodore (100). (120). (142). 148. 158. 159. 170. 194. 199, (362). 415.
Durio 399.
Duris 612.
van Dyck 51. 52. 67. 210. 495. 509. 565. 569. 735.

E

Ebner-Eschenbach, Marie von 690.
Eckermann (79). 506. 734.
Eckmann, Otto 418. (641). 642. 656. 707. 723. 724. (734).
Edwards 345. (345).
Edwards, G. W. (616).
Eeden, Frau (119).
Eetvelde, Baron van (666).
Eiffel 388.
Elgin, Lord 66. 293.
Elks 682.
Elskamp, Max (666).
Endell, A. 712.
Ensor, James (243).
Enkel 643.
Enthoven (119).
Ervin 751.
Essex & Co. 590.
Espagnat, d' 210. (391).
Evenepoel 149.
Exter, Julius 477.
Eyck, Jan van 51. 74. 483. 489. 490. 510.
Eysen 494. 495. (495).

F

Fabre, Maurice (120). (189). 354. (354). 355. (361). 378. (378).
Falconet 252. 732.
Falguière 255. 266.
Faller, Clément 339. (339).
Fantin-Latour 64. 171—173. 202. (267). 331. 339. 340. 344. 352. 571. 572.
Fauchet, L. 203. 387. 390.
Faulkner, C. J. (587).
Fayet, Gustave (120). (189). 377. 378. (378). (379).
Fechner 228.
Fénéon, Felix 226. 227. 231. (232). (244). (245).
Feuerbach, Anselm 407. 411. 422. 424. 430. 434. 437. 443. 444. (444). 445. (445). 446. 451. 452. 470. 472—476. 478. 491. 493. 504. 505. 507. 511. 517. 691. 703. 704. 736. 750.
Fichte 749.
Fiedler, Dr. Conrad (423). 426. (426). 432. (432). 436—438. 458. (469). 520. (520).
Fiedler-Levy, Frau 431.
Filippo Lippi 44. 142.
Filiger 388. 390.
Finch, A. W. 243. (243). 244. 245. 664.
Find 648.
Fischer 530.
Fisher 590.
Flandrin, Hippolyte 319. 382.
Flaxman 555.
Flé, Mme G. (245).
Floury, H. Verlag (133). (148). (158). (189). (286). (631).
Flyge, J. L. (641).
Follot, P. 632.
Fontainas, A. 273.
Fontaine, A. (361).
Forain 184. 332. 334. 607. 608. 721.
Förster-Nietzsche, Frau (741).
Fouquet 74. 446. 490.
Fragonard 52. 61. 62. 82. 83. (83). 174. 186. 193. 201. 210. 214. 252. 253. 322. 342. 349. 446. 574. 618. 629.
François I. 82.
Fremiet 310.
Frese, Ch. W. 575.

Friedrich der Grosse 74. 422.
Fritsch (742).
Froment 74.
Fromentin 85. (85). 92.
Frost (616).
Fry 575.
Fuchs, Georg 739. (740).
Führich 73.
Furtwängler, A. 5. 611. (611). 612. (612).

G

Gachet, Dr. (119). 120. 128. (129). 165.
Gainsborough 51. 54. 195. 210. 211. 556. 622.
Gallén, Axel 643.
Gallimard, Paul 84. (87). 97. 98. (189). 270.
Gandara, de la 158.
Garborg, Arne 640.
Garnier, Verleger 374. (734).
Gaskin, A. J. 577. 596. 602.
Gauguin, Paul (100). 117. (117). 120. 122. 125—127. 142. 171. (180). 185. 203. 225. 324. 325. 354. (361). 371. 384. 393. 395. 399. 549. 629. 632. 641. 656. 657. 665. 722. 723. 733.
Gaul 464.
Gautier, Théophile (80). 166. 324. 326.
Gavarni 149. 608.
Gebhardt, E. von 27. 71.
Gedon 491.
Geffroy, Gustave 89. (271).
Genelli 72. 417. 452. 464. 517.
Geoffroy-Dechaume (99).
George, Stephan 473. 717.
Géricault 73. 84—86. (86). 92. 95. 96. 105. 342.
Gerlach 499.
Gérôme 171.
Geyger, E. M. 464. 467.
Ghirlandajo 44. (69).
Gide, André (245). (362).
Gilkin 353.
Giorgione 27. 71.
Giotto 39—41. 66. 254. 330. 360. 363. 377. 380. 557. 749.
Girtin 211.
Gleyre 195. 199.
Gluck 610.
Goethe 9. 55. 66. 72. 79. (79). 81. 152. 234. 237. 359. 361. 413. 417. 422. 429. 443. 452. 463. 470. 506. 557. 560. 587. 607. 703. 726. 731. 740. 742. (742). 744. 749—751.
Gogh, Vincent van 87. 96. 100. 107. 114. 165—167. 170. 171. (189). 225. 243. 255. 343. (354). 372. 373. (373). 377. 384. 385. 388. (391). 394. 651. 654. 655. 665. 695. 721—723. 750. 774.
Gogh, van, Witwe, siehe Frau Cohen-Gosschalk-Bonger.
Goncourt, de (100). 352. 631. 632.
Gonse, L. (85). 256. (257).
Gonzalès 140.
Goodhue, B. G. (616).
Görres 703.
Gouirand, A. 342. (342).
Goujon, Jean 251. 265. 277. 279.
Goupil, Verleger (siehe auch Boussod) 115. 491.
Gourmond, Remy de (361).
Gout 633.
Goya 95. 147. 149. 150. 154. 209. 354. 465. 467. 468. (468). 530. 575. 695.
Goyen, van 341.
Grandcamp (232).
Granger 68.
Grant 427.
Grasset 632. (632).
Grautoff, O. (496).
Greenaway, K. 631.
Greuze 342. 732. 734.
Grolier (632).

Gronau, Georg 484. (485).
Gros, Baron (69). 84—86. 88.
Groux, Henri de (243).
Gruel (632).
Gruelle, R. B. (616).
Grünewald 71.
Guérin, Ch. 171. 174. (391).
Guibert (189).
Guigou (343). 398.
Guillaumin 134. 225. 372. (391). 531.
Guimard 633.
Guinotte, L. (245).
Guitry (189).
Gulbransson 721.
Guost 122.
Gurlitt, Cornelius 79. 520.
Gurlitt, Fritz 533.
Gussow 467.
Guys (139). 149. 162. 165. 474. 608.

H

Hachette (Verlag) (257).
Hacon 602.
Haeckel 226.
Hagen 533.
Hahn, de 388. 390.
Hahn, Herman 464.
Haider, Karl 494. 497. 500.
Hals, Franz 54. 56. 65. 82. 118. 168. 331. 490. 508—510. 530. 531. 735.
Hamsun, Knut 640.
Hannover, Emil (614).
Hansen, Frida 640.
Hansen-Jacobsen 642.
Harden, Maximilian 708. 709. 714. 715. 717.
Harper Brothers (Verlag) (616).
Harunobu 608.
Hauptmann, Gerhart 689. 704. 705. 713. 714. 750.
Havard (161).
Haviland (346).
Hazard, G. (632).
Hebbel 736.
Hébert (317).
Hédiard (350).
Heiberg, G. 640.
Heilbut, E. 195. 519. (520). 522. 529.
Heilmeyer, A. (460).
Heim (139).
Heine, H. 384. 475. (632). 736.
Heine, Th. Th. 685. 700. 707. 712 bis 720. 723.
Heinse 557.
Hendriksen (641).
Henneberg 494.
Henner 476.
Hennequin, E. 354.
Henry, Charles 227. 228.
Henry, George 619.
Herrmann, Curt (362). 534.
Hérold, A. F. (632).
Hessel (120). 121. 128. 166. 173. (189). (361). (362).
Heubach (512).
Herwegh, Georg 712.
Heyerdahl 639.
Heymel, A. W. (189). 726.
Hildeburn (616).
Hiroshige 633.
Hildebrand 277. 426—429. 431. 457. 469. 471. 472. 496. 567.
Hirth du Frênes, R. 494. 496. 497. (497). 500. 517.
Hirth, Georg 460. 712.
Hitz, Dora 140. 477.
Hirzel, S. (432). (725).
Hodler 469. 642. 694.
Hoeker 658.
Hoetger, B. 305.
Hoffmann, E. Th. A. 97. 127.
Hoffmann, Julius (Verleger) (91).
Hoffmann, Josef 697. 699.
Hofmann, Ludwig von 431. 473. 479. 534. 707. 750.

Hofmannsthal, von 681. 690.
Hogarth 509. 556. 573. 622.
Hok'sai 633. 645.
Holbein 67. 71. 74. 319. 466. 489. 491. 494. 495. 498. 503—505. 519. 572. 744.
Holford, Captain 565. (565).
Holst, Roland (119).
Holz, Arno 704. 705.
Honebeek 530.
Horta 678. 683.
Houdon 252. 255. 256. 277. 279.
Housman, Laurence 595. 602.
Hughes, Arthur (587).
Hugo, Victor 84. 266. 269. 274. 275. (494).
Humboldt, Wilh. von 526.
Hunt, Holman 556—558. 564.
Huysmans (99). (100). 116. 127. 353. 354. (354). 372. (372). 462. 614. 631.

I

Ibels 387.
Ibsen, Henrik 640. 705. 714.
Image, Selwyn 602.
Ingres 64. 65. 72. 73. 79—81. 93. 94. 179—181. 200. 201. 227. 231. 235. 265. 266. 270. 317. 321—324. 326. 331. 332. 341. 344. 347. 349. 354. 360. 363. 367. 382. 399. 435. (435). 475. 486. 503. (505). 528. 532. 557. 570. 572. 627.
Israels, Josef 13. 110. 115. (123). (505). 527.

J

Jaeger, Henri 672.
Jaernefelt 643.
Janmot 68. 319. (319). 354.
Janssen 713.
Jeannin 122.
Jeffrey & Co. 590.
Jettel 533.
John, E. 575.
Jongkind 140. 225. 236. 367.
Jossot 391. 632. (632). 635. 718.
Joubert (Verlag) (189).
Jourdin, F. (189).
Julien 171. 387. 390. 395.

K

Kalckreuth, Graf Leopold 531.
Karl I. von England 51. 558.
Karl, Prinz, 511.
Kahn, Gustave 226. (232). 381. 473. 534.
Kameke 495.
Kant 280. 749.
Kaulbach 416.
Kawakami 682.
Kessler, Graf Harry (120). 169. (175). 231. (232). 236. (362). (378). 534. (548). 565. (565).
Khnopff, F. (243). 354. 541. 694.
Kinderen, Der 548. 654.
Klein, R. (614).
Kleinmann & Co. (Verlag) (655).
Kleist 432.
Klinger, Max 27. 134. 444. 453. 454. 465. 693. 695. 750.
Klimt, G. 692. 694. 695.
Klossowski (187) 339. (477).
Knaus 71. 110.
Koch, A. (Verlag) (272). (712).
Koepping, Carl 527. 621.
Krüger, F. A. O. 712.
Kühl, G. 531.
Kugler 72.
Kunowski, L. von (472).
Kyster, Anker 641.

L

Laborde, Léon de 347.
Lacombe, G. (390). 399.

Lacomblez (Verleger) (666).
Laermans (116).
La Farge 691.
Lalique 632.
Lambert 226.
Lami 139. (139).
Lamothe 179. 319.
Lane, John (Verleger) (601). (610). 614.
Lancret 198.
Lang, Albert 494. 496. 497.
Lang (Architekt) (389). (390).
Langen (Verleger) 712.
Lantier 634.
Lapauze 65 (65).
Laprade (391).
Larousse (88).
Larsen, Knud (641).
Lauradour, de (189).
Laurens (317).
Laurent, E. 227. 229. (232).
Lautrec, Henri Toulouse de 117. 130. 160. 173. 184. 318. 334. 350. 375. 394. 607. 618. 681. 721.
Lauweriks (655). 657.
Lauzet 229. (343).
Laval, Ch. 386. 387. 390.
Lawrence 68. 211.
Le Barc de Bouteville (119). 171. (361).
Leblanc 67.
Leblond, M. A. (379).
Lebourg 140.
Lechter, Melchior 469. 724.
Leclanché (189).
Leclerq, J. 117. (117). (118). (119). (120). 374.
Lecocq de Boisbaudran 64. 267. 334. 344. 346. 347. (347). 348. 349. 571 bis 573. 697.
Lecomte 226. (232).
Lefèvre 387.
Legros, Alph. 211. 298. 571. 572. 573. (573).
Lehmann 227.
Leibl, W. 25. 97. 133. 161. 168. 186. 407. 411. 483. 493. 503. 517—519. 527. 529—531. 572. 704.
Leighton, Sir F. 575. 611.
Leisching, E. (735).
Leistikow, W. 477. (641). 642. 706.
Lemerre (321).
Lemmen, G. (232). 244. (244). 245 bis 247. 664. (666).
Lemonnier, C. (133).
Lenbach, F. v. 25. 26. 426—428. 463. 464. 483. 495. 496. 505. 710.
Lepère, A. (631).
Lépine (134).
Lerolle 182. 360. (361). 477.
Lesser, Ury 477.
Lessing, G. E. 72. 457. 732.
Leuring, Dr. (119). 654.
Leveillé 631.
Levens (117).
Lévy, E. (Verleger) 100.
Lhermitte 64.
Liberty 590.
Lichtenberger, Henri (741).
Lichtwark, Alfred 703.
Liebermann, Max (100). 180. (189). 239. 392. 426. 469. 473. 474. 476. 477. 496. 508. 512. 514. 517. 696. 704. 720. 750.
Liliencron, Detlev von 750.
Lionardo da Vinci 53. 71. 97. 294. 322. 333. 354. 377. 399. 447. 451. 489. 503. 561.
Loga, von 467. (468).
Loos, A. 697.
Loris, siehe H. von Hofmannsthal.
Lorrain, siehe Claude.
Luce (226). 228. (232).
Ludovisi 397.
Luini 333.
Lundbye (641).
Luther, M. 8.
Lutz 97.
Luynes (317).

M

MacColl 211. 212. 567. 575.
Macdonald, Marg. 619. 620.
Macdonald, Frances 620.
Mackintosh 619. 620. 694.
Maclehose, James Sons (Verleger) (212).
MacNair 619. 621.
Maeterlinck, M. (245). 374. 522. 542. 681.
Maillard (100). (271). (286).
Maillol, A. 354. 363. 371. 395. 401. 472. 543. 548. 549. (549). 555.
Maison, Rudolf 471.
Maitre, Edm. 346. (346).
Makart 493. 691. 704. 724.
Mallarmé, St. 140. 374. 607.
Malouel, Jean 74.
Malvilain (83).
Manet. Edouard 69. 74. 91. 96. (100). 110. 130. 136. 139—141. (142). 143. 145. 147. 156. 165. 167—169. 174. 175. 179. 193. 194. 196. 197. 199. 204. 209. 210. 212. 213. 219. 222. 229. 238. 293. 295. 324. 330. 331. 345. 367. 372. 373. 391. 415—417. 430. 450. 451. 467. 476. 477. 485 bis 488. 498—500. 504. 505. (505). 509. 517. 518. 521. 528. 530. 532. 571. 585. 594. 607. 629. 665. 684. 704. 721. 734. 750.
Mantegna 154. 557. 561.
Manzi, Joyant & Cie. (Verlag) (189). (270). (378). 633. Siehe auch Goupil.
Marbach, H. (432).
Marcon (100).
Marcotte de Quivière, P. (323).
Marées, Hans von 13. (123). 413. 417. 421. 443. 450. 452. 457—459. 463. 465. 469. 470. (470). 475. 490. 491. 496—502. 507. 693. 703. 710. 719. 736. 750.
Marillier (614).
Maris, Matthys 573.
Marpon & Flammarion (Verlag) (480).
Marshall, P. P. (587).
Martin, Henri 238. 476. 651.
Martin (Nancy) (632).
Marx, Roger (69). 98. (98). (100). (189). (270). 273. 319. (323). 326. (326). 327. 334. 341. 344. (350). 352. (361). 373. (373). (378). 573.
Masaccio 44.
Masanobu Okumura 144.
Masseau, Fix 305.
Matthews, Elkin (Verleger) (601). (614).
Maubert (83).
Mauclair, Camille (142). 202. 342. 386.
Mauri, Mme 682.
Maus, Octave 243. (244).
Mauve, Anton 13. 116. 122. 123.
May, Henri 342.
Meer, van der 50. 54. 67. 107. 110. 118. 123. 182. 238. 483. 488. 533. 695.
Meissner, F. H. (485).
Meissonier 122.
Melian (364).
Mellério (354).
Mellery, Xavier 244.
Melozzo da Forli 557.
Menard 618.
Mendès, Catulle 374.
Mendès da Costa 658.
Mengs, Raphael 66. 68. 72. 95. 430. 555.
Menzel, A. 71. 72. 402. 406—408. 467. 468. 522—525. 529. 534. 630.
Mercier 632.
Merril, Stuart 374.
Méryon 573. 575.
Mesdag, H. W. (654).
Messel 724.
Meunier, Constantin 100. 131. 244. 277. 310. 539. 541. 542. 545. 546. 693.

Meunier, Ch. (Buchbinder) (632).
Michel, Marius (632).
Michelangelo 24. 45. 54. 63. 82. 87. 90. 95. 97. 98. 100. 109. 132. 181. 252. 253. 257. 263—265. 268. 270. 276—278. 284. 285. 291. 292. 294. 299. 303. 330. 398. 417. 424. 472. 475. 558. 560. 566. 567. 569. 744.
Mieris 475.
Milès 140.
Millais 556. 559.
Millès 305.
Millet, J. F. 13. 54. 90. 97. 99. 100. 102. 105. 109. 111. 114. 131. 148. 155. 214. 341. 505. 518. 519. 524. 527. 629. 665.
Minne. George (244). 364. 399. 536. 539. 551. 555. 657. 658. 693. 694.
Mino da Fiesole 295. 399.
Mirbeau, Octave 117. (120). 226. (232). 372. (373). 588.
Mithouard (362). (364).
Möhring, B. 724.
Moirhead-Bone 575.
Molière 187.
Moline (119).
Molinier (100).
Momméja (317).
Monet, Claude 120. 123. 125. 130. 139. 140. 149. 151. 168. 172. 193. 196. 197. 199. 202. 204. 210. 211. 212. 213. 225. 227. 229. 234. 235. 238. 334. 372. 373. 388—391. (391). 392. 435. (435). 504. 512. 528. 531. 533. 559. 571. 573. 585. 618. 665. 689. 695. 705. (735).
Monnom, Vve (245). (666).
Mont, Pol de (666).
Montaudon (189).
Montesquiou, Robert Cte de 343. (343). 632.
Montfreid, de (378). (379). 380. (380).
Monthor, Artand de 557. (557).
Monticelli 122. 149. 211. 229. 339. 340. 341. 344. 349. 484.
Montrosier 67. (69).
Moréas 374.
Moreau, George (362).
Moreau, Gustave 333. 354. 562.
Moreau. M. 87.
Moreau-Nélaton (362).
Morel, A. & Cie. (257). (347).
Moret 386. 390.
Morgan, Pierpont 83. (83).
Morgan, de 590.
Morice, Charles (117). (371). (372). 374. (374). (379). (386). (388).
Morisot, Berthe 140. 141.
Morris, Talwin 621.
Morris, William 129. 257. 335. 562. 567. 581. 599—603. 616. 619. 620. 627. 633. 640. 665. 666. 669. 671. 677. 678. 680.
Moser, Koloman 697.
Mottez, V. 319. (319).
Mourey, Gabriel 363. (363). (587).
Mozart 81. 361. 746.
Müller, Victor 444. 473. 493. 494. (494). 495. 499. 500. 557.
Müller, Dr. 493. (494). (495).
Munch, E. 129. 306. 354. 391. 392. 646.
Munkacsy 494. 496. 517. 530. 533.
Munthe, Gerh. 640. 645.
Münzer, A. 721.
Murger 166.
Musset, Alfr. de 80. 321.
Muther, R. (99). (323). 446. (494). 524. (524). 592. (592). 611. (614).
Muthesius, H. 678.

N

Napoléon I. 62. 63. 66. 96. 608. 629. 737.
Nathanson, Al. (232).

Nathanson, T. (189). (232).
Nathanson, Th. 226. (232).
Nesfield 589.
Neumann, Carl (417). (704).
Newton 589.
Nietzsche 91. 114. 152. 209. 219. 277. 278. 309. 395. 471. 505. 717. 731. 737. 738. 739.
Noblet (296).
Nocq, Henri (189).
Nordau, Max 746.
Normann 639.
Notary, Julian 599.
Novalis 359.
Nyland, Hidde 119.
Nyrup 641.

O

Obrist, H. 712.
Olbrich 693. 696.
Olde, Hans 471. 534.
Oldeboom (119).
Ollendorf (Verleger) (189). (632).
Orpen, William 575.
Orsel 319.
Osthaus (120). 230. 378. 541.
Ostini, F. von (499).
Otéro 681.
Overbeck 72. 319.

P

Pächter, H. 534.
Paganini (99).
Pankok, B. 712.
Parrish, F. M. (616).
Pascal (189).
Paterson 619.
Paul, B. 712, 720—723. 727.
Pauwels 517.
Péan, Dr. 187.
Penfield, E. (616).
Pennell, Joseph 614. 717.
Perugino 561.
Personnaz (189).
Petit, George (100). 166. 220.
Petitjean 229.
Pettenkofer 451.
Pfeffer (Verleger) 735.
Phidias 5. 254—256. 265. 366. 396. 436. 449. 459. 467. 503. 611. 732.
Picard, Edm. (232).
Pidoll, K. von 423. (423). 424. 434. 500.
Pigalle 252. 457.
Pilon, Germain 253. 277. 279.
Piloty 483.
Pissarro, Camille 117. (120). 122. 125. 134. 140. 168. 169. 211. 215. 225. (226). 229. (232). 239. 244. 342. 372. 373. 381. 385. 512. 527. 531. 534.
Pissarro, Lucien 602. (602).
Plasschaert (117).
Plumet, Ch. 633.
Poë, Edgar 353. 374.
Poe, Lugné 374.
Polaire 681.
Pollitt, J. (614).
Popp, H. (448).
Portland, Herzog von (572). 573.
Poryaud, P. 361.
Poussin 65. 72. 73. 74. 82. 83. 88. 89. (89). 212. 255. 317. (322). 331. 332. 334. 359. 366. 445. (445). 446. 557. 627. 745.
Pradier 255.
Praxiteles 255. 459.
Pré, Jehan de 385.
Prins, H. (354).
Proust, Antonin 266. 344. (344).
Proudhon 110. 371. 749.
Prouvé (632).
Prud'hon 83. 87. 349. 446. 447. 448. 573.
Przybyszewski 149.

Przybyszewska, Frau 706.
Puget 252. 255. 256. 266. 279. 457.
Pynson 599.

R

Racine 334.
Radali, Fürst 460.
Rafael 45. 66. 70. 71. 89. 96. 121. 122. 294. 318. 330. (379). 489. 557—559. 561. 564. 566. 571. (734).
Raffaelli 310. 476.
Rais, Jules 88.
Ramberg 494. (494).
Ranson 130. 387. 391. 632. (632).
Raparlier (632).
Rathbone 590.
Rathenau, W. 725. (725).
Rauch 458.
Ray, L. 387.
Reed, Ethel 616.
Redon, Odilon (175). 230. 333. 335. 340. 353. 366. 377. 399. 474.
Regoyos, Dario de (243).
Regamey, Felix (347).
Reissner, Carl (741).
Réjane 607.
Rembrandt 24. 49. 50. 52—55. 83. 85. 93. 94. 96. 98. 101. 105. 107. 110. 118. 125. 127. 140. 154. 217. 218. 235. 252. 279. 294. 295. 339. 341 bis 343. 346. 427. 429. 468. 487. 495. 524. 527. 565. 570. 645. 651. 705. (735). 741. 744.
Renan, Ary 326.
Renard, Jules (189).
Reni, Guido 96.
Renoir 84. 91. 125. 134. 139. 142. 149. 171. 179. (191). 193. 209. 210. 219. 238. 319. 330. 349. 351. 381. 390. 451. 476. 497. 618. 628. 629. 631.
Renouard 476.
Rethel, Alfred 71. 73. 319. 452. 457. 483.
Revoil 67.
Reynolds 51. 195. 210. 495. 558. 569. 574. 736. 739.
Rhead, L. J. (616).
Ribot 149. 344. (505). 519.
Ricard, G. 342. 346.
Richelieu 89.
Richmond 562.
Richepin (189).
Richter, E. (497).
Richter, Ludwig 73. 452.
Richter (Neo-Imp.) 534.
Ricketts, Ch. 552. 575. 601. 602. 620.
Riemerschmid, R. 712.
Rippl-Ronai 391. 396.
Ritter, W. 534.
Rivière, Henri 14. 633.
Rivière, Seré de (189).
Robaut 87.
Robert-Fleury 171. 387.
Robin (189).
Röbbecke 26.
Roche 619.
Rochefort, H. de 274.
Rochefoucauld, Cte de la (120). 229.
Rodin 98. (100). 116. (120). 244. 260. 263. 287. 288. 291. 296—299. 304 bis 307. 309. 311. 399. 400. 425. 426. 462. 463. 472. 540. 544—547. 549. (549). 567. 569. 571. 612. 627. (631). 634. 693.
Rogers, Bruce (616).
Rohlfs 534.
Roller, Alfr. 697.
Rondeau, P. (347).
Rood, O. N. 226.
Rops 131. (243). 467. (614).
Roquin, O. (189).
Rosenberg (189). 527.
Rosenhagen, Hans 503. 524. (524).
Rossetti, Dante-Gabriel 560. 561. 562. 569. 574. 583. 586. (587). 588. (589). 599. 607. 614.

Rosso 291. 303. 307. 309.
Rothenstein, W. 575.
Roty 305.
Rouard, E. (362).
Rouart, Alexis (98). 99. (99). (139). (141). 183. 195. (293). (378). 618. 633.
Rouart, Henri (159). 183. 293. 349.
Roujon (100).
Rousseau, J. J. 107. 273.
Rousseau, Th. 67. 107. (141). 215. 341. 528.
Roussel, X. X. 171. (232). 387. 390. 473.
Rowlandson, Th. 631.
Rubens 49—52. 54—56. 62. 74. 81 bis 84. 86. 87. 91. 95. 105. 107. 109. 147. 151. 157. 161. 167. 168. 193. 197. 198. 202. 253. 294. 327. 342. 487. 495. 501. 509. 511. 533. 629. (732). 744.
Rubinstein 610.
Rude 252. 253. 255. 265.
Ruffe, L. (631).
Runge, Ph. O. (513). 703.
Ruskin 212. 558. 564. 584. 585. (585.) 588—590. 592.
Ruysdael 107.
Rysselberghe (189). (232). (242). 244. (244). 245. 534. 666.

S

Saarinen 643.
Sagot, E. (Verleger) (350).
Sainsère (189). (378).
Sallandrouze de Lamornaix (323).
Sand, George 80.
Sarlin 97.
Sargent 149. 477.
Sattler, Josef 548. 707.
Saunier, Ch. (232).
Savine (189).
Schack, Graf 412. 417. 426. 427. 443. 445.
Schadow, Gottfr. 9. 279. 457.
Scheffer 475.
Scheffler, Karl 133. 669.
Scheerbart, Paul 285. 653.
Scheltema & Holkema (Verlag) (655).
Schick 451.
Schider 494. (494). 500.
Schiller 72.
Schimmelpfeng (678).
Schinkel 457. (460).
Schirmer 444. 497.
Schlaf, Johannes 705.
Schlegel, Friedrich 557. 745. 750.
Schlenther, Paul 705.
Schlittgen (485). (492). 712. 723.
Schlobach, W. (243).
Schlüter 279. 457.
Schmitz, Bruno 464. 724.
Scholderer 494. 495. (495).
Schopenhauer 273. 277. (741). (748). 749.
Schrader, Bertha 534.
Schroeder, R. A. (116). 609. 726.
Schubring 429.
Schuch, Karl 494. 496. 510.
Schuffenecker (119). 121. 127. 128. (130). 374. 378. (378). 384. 385. 387.
Schultze-Naumburg 524.
Schwind, Moritz von 71. 73. (390). 443. 452. 457.
Scott, Baillie 589.
Scott, Walter 81. 87. 349. 620.
Scott, William 583.
Seddon 589.
Seeger, E. 483. 492.
Seemann, H. (Verleger) (740).
Segalen, V. (378).
Segantini 111. 524. 719.
Séguin, Armand 388. 389. 390.
Seidlitz, W. von (189).

Selmersheim, P. 633.
Selmersheim, T. 633.
Séon (232).
Serret, Ch. 319.
Serrurier-Bovy 664.
Sérusier, P. 130. (366). 374. 386—389. (389). 390. (390).
Servaes, Franz (112). 466.
Sèthe, Irma (245).
Seurat (100). 117. 125. 188. 203. 225. 234. 236. 237. 243. 351. 367. 374. 385. 389. 533. 534. 571. 651. 664. 665.
Shakespeare 81. 95. (599). 742. (742). 749.
Shannon, Ch. 575. 601.
Shaw, Norman 589.
Sherwin, B. (616).
Sickert, W. 569. 618. 619.
Siddons 195.
Signac (120). 122. 212. (226). 227 bis 229. (232). 234. 237—241. 244. (244). (245). 351. 388. 391. 534. 641.
Signorelli 94.
Silvestre, Th. 105. (317).
Simmel, Georg 277—279. 281. 282. 284. 285.
Sisley 140. 142. 199. 216. 531.
Skopas 255. 459.
Skovgaard 641. 645.
Slevogt 477. (477). 534. 721. 723.
Slot-Möller 641.
Solly 557.
Somoff, Constantin 619.
Sparre, Graf L. 245. 643.
Spemann, W. (Verleger) (417).
Spencer, Graf 340.
Sperl 492. 494. (494). 497. (497).
Staël, Mme de 80.
Stannus, H. 565.
Steigerwaldt 721.
Steiner (389).
Steinhausen 500.
Steinle 73. 417.
Steinlen 184. 712.
Stern, Julius (175). (362).
Stern (Drucker) 189.
Stevens, Alfred (Bildhauer) 564. 619.
Stevens, Alfred (Maler) 279. 488. 496. 517.
Stöving 471.
Strang, William 573. 602.
Strathmann, C. 707. 723.
Stremel, Max 533. 534.
Strindberg, August 375. 377. 640. 705.
Strydonck, G. van (243).
Stchoukine (362).
Stuck, Franz 27. 464. 465. 471. 710.
Sudermann, H. 705.
Sumner, Heywood 590.
Superville 228.

T

Tabley, Lord de 601.
Taine 154. 213. 226. 466.
Tanguy 116.
Tapié de Celeyran 187. (187). 189.
Tassaert 74.
Tavernier (95). 140. (182). (219). (345).
Tégner, H. (641).
Ténischeff, Fürstin (640).
Terborch 508. 509.
Terrasse, Cl. 174.
Thaulow 477. 619. 639. 643.
Theuriet, A. 172.
Thiers 89. 253.
Thiis, Jens (640).
Thoma, Hans 14. 25. 27. 71. 215. 216. 427. 439. 440. 494. (495). 497—499. (499). 500. 511. 532. 710. 719. 732. 750.
Thomy Thiéry 87. 160. 341.
Thöny 721.
Thorn-Prikker 110. 652—654. (654). 659.

Thumann 495. 517.
Tiffany (366). 691.
Timmermann (119).
Tintoretto 82. 123. 215.
Titch, Little 681.
Tizian 27. 51. 70. 71. 82. 86. 123. 153. 157. 179. 330. 444. 489. 495. 746.
Toorop 110. (243). 354. 366. 651. 652. 694. 719.
Tonks, Henry 575.
Trarieux, G. (361). (362).
Tresse & Stock (Verlag) 226.
Troubetzkoi 305.
Troyon (505).
Trübner 486. 492. 494. 496. 497. 500. 502. 503. 518. 530. 531. 533. 721. 723.
Tschudi, H. von (99).
Tuaillon 464.
Turner 86. 93. 209. 227. 229. 237. 556. 576. 584. 585. 705. (735).
Tweed 568.

U

Uhde, F. von (100). 496. 517. 529 bis 531. 533. 704.
Uiterwijk (117). (654).
Ullmann, Albert 443. (499). 510. 513.
Ury, siehe Lesser.
Utamaro 605. 608. 632.

V

Valkenburg, van (119).
Vallance, A. 578. 587. (587). 599. (599).
Vallgren 305.
Vallotton (120). 121. 173. 176. 190. 205. 206. 391. 721.
Vallat 210.
Vannier (226).
Vasari 451. 491. 680.
Vaudremer 633.
Veit 495.
Velasquez 49. 52. 54. 68. 91. 105. 123. 148—151. 154. 156. 157. 159. 167. 188. 194. 195. 209. (244). 294. 295. 297. 352. 427. 508—510. 565. 629. 695. 744.
Velde, van de 116. (116). 130. (130). (232). 244. (244). (245). 246. 272. 534. 585. 586. 618. 621. 664—674. 680. 693.
Verard, A. 385.
Verhaeren 226. (232). (245). 353. 371. 652.
Verheyden, J. (243).
Verkade, J. 364. 388. 389. (390).
Vermeylen 666.
Vernet, Horace 475. 476. 734.
Veronese 51. 82. 86. 217. 238. 246. 429. 444. 451. 570.
Verrocchio 333. 566.
Veth, B. (119).
Veth, Jan 354. 526.
Viau, Dr. (189). (361).
Viaud (189).
Vigeland, G. 305. 306. 313. 543.
Vignon 140. 168.
Villiers de l'Isle-Adam 392.
Villon 632.
Viollet-le-Duc 66. 257. 258. 347. 463. 632. 633.
Vitta, Baron 82. 276.
Vivarini 35.
Vogeler 726.
Vogels, Guillaume (243).
Volbehr (731).
Volkmann 434. 471.
Vollard 117. (119). (120). 165. 168. (174). 199. 319. (350). 352. (362). 364. 378. (378). 383. 632.
Voltaire (99). (100). 255. 373. 734.
Voulot 305.
Voysey 590. 620.
Vroede (306).
Vuillard 171. (232). 240. 246. 366. 374. 387.

W

Waagen 557.
Wackenroder 557.
Wagner, Otto 696.
Wagner, Richard 81. 91. 202. 349. 350. 706. 739.
Wallace 195.
Wallot 724.
Walther von der Vogelweide 73.
Walters, W. T. (616).
Wappers 517.
Wärndorfer 614.
Watteau 51. 52. 61. 62. 74. 82. 83. 122. 123. 195. 198. 203. 214. 238. 252. 253. 342. 344. 346. 349. 426. 613. 614.
Watts 607.
Webb, Ph. (587). 588. 592. 592.
Wedekind, Frank 712.
Weigand, W. 510.
Weiß, E. R. 120. 480. 534.
Weizsäcker (495).
Wells 569.
Werenskiold 640. 643.
Weyden, Roger van der 107. 475.
White, Gleeson (614).
Whistler 13. (100). 150. 156. 172. 194. 196. 197. 199. 216. 243. 304. 345. 350. 533. 560. 569. 572. 573. 600. 608. 614. 618. 722.
Wiener (632).
Wilde, Oscar 601. 611. 717.
Wilke, R. 720—723.
Wilson-Steer 575.
Wilson, H. 590.
Willumsen 391. 469. 641. (641). 642. 645.
Winckelmann 72. 457. 733.
Wisselingh 654.
Wolff, Alb. (100). 161.
Wölfflin (425).
Wollaston 226.
Wolter, F. (496).
Wrba 464.
Wurtz (189).
Wüger (389). (390).
Wytsman, R. (243).

Y

Young, Thomas 225.
Yvette Guilbert 681.

Z

Zeitler (740). 741.
Ziem 122.
Zijl 657. 658.
Zola (100). (126). (148). 154. 155. 159. 168. 179. 226. (346). 502. 519. 522. 607. 629. 704. 733.
Zorn 643. 646. 647.
Zuloaga 149. 477.

DRUCKFEHLER

S. 415 statt Druet muß es heißen Duret.
S. 640 „ Gaborg muß es heißen Garborg.
S. 690 „ Hanssum muß es heißen Hamsun.
S. 713 „ Jansen muß es heißen Janssen.

